

BBC音乐导读 29

拉威尔 管弦乐

Ravel Orchestral Music

Laurence Davies 著
温 宏 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

拉威尔：管弦乐/（英）戴维斯（Davies，L.）著；温宏译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第29册）
ISBN 7-80611-667-2

Ⅰ.拉… Ⅱ.①戴… ②温… Ⅲ.拉威尔，M.（1875～1937）-管弦乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第26121号

BBC 音乐导读 29

拉威尔：管弦乐

Laurence Davies 著　温宏译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.125印张　67千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.50元

ISBN 7-80611-667-2/G·60



目　录




80025 75540

导 言

说拉威尔（Maurice Ravel，1875 ~ 1937）乐于唱反调，喜欢运用无害的改头换面把戏，已不再是新鲜事。从某种意义上说，也许拉威尔最喜欢知道：那些原来并非专门为乐团写作的音乐使他继续享有管弦乐作曲家的盛名。我们千万不要曲解这句话。一些不经心的听众可能证实，作曲家不多的作品包括管弦乐宝库中十几首深受喜爱的管弦乐曲中的上佳品，它们无一不令乐团指挥恋恋不舍。然而，让人（甚至是那些自以为熟知拉威尔的人）惊奇的是：除了少数作品外，这些深受喜爱的著名管弦乐曲，全部源于其他音乐形式，通常是钢琴组曲或整部的芭蕾舞剧。首先应该对拉威尔的作曲方法有明确的了解，它们在许多方面都是别具一格的。

拉威尔从一开始就对音乐上的任何标新立异表现出极大的兴趣。有幸或不幸的是，无论他本人注意与否，他的这一兴趣，对他的创作规模产生了深刻的影响，也

必然导致他试图把每部新作改编成反差较大的音乐形式。不仅如此，拉威尔还在其他作曲家的作品中进行寻觅，察看有什么作品能使他施展相同的改编计谋。总之，拉威尔天生喜欢改编自己和他人的作品，以至于他的音乐中，具有两种形式的作品的比例是前所未有的。必须补充的是，晚年拉威尔的创造力令人困惑地受到了抑制，这也许是战争的原因，更可能是导致他死亡的可怕病症——多发性失用症（multiple apraxia）或脑萎缩造成的后果。创作力的缺乏，更加强了拉威尔的改编嗜好。其他一些评论家争辩道：拉威尔的技巧是无与伦比的，但他从不具有强大的创作实力，他千方百计地避开这个对他最为困难的问题。在以上的假设中，很可能有真实的因素。

论及拉威尔的管弦乐作品，也就进入了一个坦白的诡计世界。他创作的所有作品中，只有《西班牙狂想曲》（Rapsodie espagnole，1907）、《圆舞曲》（La Valse，1919）和《波莱罗》（Boléro，1928）可以说最初就是纯粹的管弦乐形式。作曲家的其他作品（甚至这三部作品）都有器乐或戏剧音乐形式的改编。为了清楚地说明这点，值得一提的还有：深受喜爱的《阿伐奈拉舞曲》（Habanera，《西班牙狂想曲》的第三乐章）是最早期的

那些生机盎然的作品之一，但是，以前它曾是为两架钢琴写作的倒楣作品《耳边风光》（Sites auriculaires，1895）中的一部分。这并不意味拉威尔根据自己作品改编的管弦音乐与原来的钢琴音乐形式完全一样，或者其管弦乐组曲与芭蕾音乐没有任何差别。同样也不能否定两首钢琴协奏曲（1930～1931）完全摆脱了改编的混乱，独成一体。本书所基于的假定就是“管弦乐”这个概念包含所有以管弦乐形式出现的音乐，不管这些音乐作品最初的形式如何。本书论及的管弦乐作品，无论其全部或部分采用过别的什么形式，均没有专门对那些形式进行评论。最后一章论述拉威尔对其他作曲家音乐的改编。

拉威尔对管弦乐的喜好是由于他对音乐抱有一种令人费解且传统的态度。与其民族中的其他成员一样，他珍爱欢乐、奇思异想和具有魔力的东西，并视之为音乐的理想，但他绝不被自己预想的美学所羁绊。他不只是较比才（Bizet）更敏锐，或不像圣－桑（Saint－Saëns）那么保守，他那无比精湛的技艺肯定是他们所不能及的。问题还远不止如此，如果说前两者乐于发挥自己的天赋，拉威尔则走得更远，竭力成为一位“非凡”的技巧大师。他以为“艺匠”（artisan）一词——某位无礼的

评论家对他的辱骂——一点也没有贬意。这并不奇怪，他马上就掌握了无与伦比的管弦乐配器法，对维多尔（Widor）《现代乐团技术》（Technique de l'orchestre moderne）的反复阅读更加强了他的配器艺术。他时常向演奏者谈到乐器的潜能，并愿意察看总谱中最具偶然性的因素。在这方面最典型的事例是：当他写作《小提琴奏鸣曲》（1927）时，曾发电报给他的朋友海伦·茹尔丹-莫兰日（Hélène Jourdan-Morhange），神秘地要求“赶紧带着您的小提琴和帕格尼尼（Paganini）的二十四首随想曲来”。有时，他突然在随便一张纸上草草地写下几个简短的乐句，寄给某位出色的演奏家，并附上这句话：“这是可能的，对吗？”他被认为具有传奇般的才能一点都不奇怪。

除了对技巧具有过分的兴趣外，还有另一种惊人的情结对他写作的所有作品产生了明显的影响。这就是他决意用某个特殊历史阶段的目光来审视每个主题，也许这个要求是他那众所周知的艺术趣味的产物。参观过拉威尔在蒙特夫特拉莫瑞的别墅（这个别墅今天还保持着作曲家离开时的原貌）的每个人，都对别墅不协调的风格深感吃惊，希腊古雅的花毯配上路易十五时代的椅子，夜莺式样的时钟放在法国五人执政内阁时期的桌子

上，一些没用的中国小玩意儿胡乱地堆放在宽大的埃拉尔钢琴盖上。如此奇怪的搭配使作曲家的那些比较高贵的客人感到心疼，而拉威尔则对这种摆设表示满意。他认为假古玩要比原物更有意思，粗俗的东西似乎总是使他高兴。这种不重史实的态度同样表现在作曲家的音乐手法上。在他看来，巴洛克（baroque）与洛可可（rococo）这两个术语是可以互换的，如果他喜欢什么历史题材，他就在其间加入一点当代的东西，以震动资产阶层的神经。像《库普兰之墓》（Le Tombeau de Couperin，1917）这类的作品就是这样，其中拘谨的装饰音运用和熟练的九度音相搭配。就连其随意写作的《高贵而感伤的圆舞曲》（Valses nobles et sentimentales，1911）也具有从勋伯格（Schoenberg）似的不协和音到彼德迈耶（Biedermeier）的装饰音的一系列让人眼花缭乱的风格，其顶点是公然炫耀施特劳斯（Strauss）的感伤风格（schmalz）。普朗克（Poulenc）自己也难以写出如此生动的节奏变化。

纵观拉威尔的音乐，还要提到的最后一点是：他对舞蹈氛围的追求。如果说这一特点是他和贾吉列夫（Diaghjlev）合作的一种反应，是不恰当的，尽管这种合作无疑也对拉威尔有所帮助。影响更大的是与他的出生

地西布雷有关的地域情调。尽管在许多事情上，拉威尔是十足的法国人，但作曲家身上只有极少的法国血统，其父为瑞士人，其母是巴斯克人。母亲的影响支配着他的音乐趣味：主要表现出对西班牙、拉丁美洲和北非舞蹈形式的紧张节奏感充满了兴趣。尽管拉威尔在孩提时代就离开了西布雷，养成了典型的法国癖习，成了法国小“流氓”（apache），但他从未放弃自己对巴斯克生活方式的喜好。他矮小的身材和含蓄节制的态度表明他继承了母亲的性格，对回力球和其他巴斯克游戏的爱好也一直伴随其一生。另外，在近东旅行时，他常表现出对当地文艺的喜爱，很少放弃观摩它们的机会。当他在纽约访问时，纽约的爵士乐节奏补偿他对冷冻食品的遗憾。然而在所有这些喜好中，拉威尔继续保持着自己的天性——拉威尔曾说它是“人造的”（artificial）。当然，如果说这个词和技能（artifice）有关，在他的作品中，这种技能的例子不胜枚举。评论家普遍犯的错误是，认为此词系概念妄用或至少把它等同为虚假的概念。拉威尔是一个制作人、装配工，他认为脱离这个，艺术就毫无意义。事实证明他们这一信条并不比其他艺术原则更差，也许比当今流行的原则更好。

早期管弦乐作品

尽管拉威尔不像是真正急功近利的人，但他认为，自己在巴黎音乐院度过的十五年，日益让人厌烦与气恼。这种情况在音乐院巨大的争吵声中得到改变。音乐院院长德奥多尔·杜布瓦（Théodore Dubois）辞职，学校陷入一片混乱之中。这次事件公正地说，并不是拉威尔故意引起的——主要是由罗马大奖评审委员会对他不公平引起的。他们不满意拉威尔 1902 年和 1903 年两次竞争首奖失败，竟轻率地取消了他 1905 年的参赛资格。由于作曲家尚在规定的参赛年龄中，并规矩地师从于夏尔·勒内（Charles René）与加布里埃·福雷（Gabriel Fauré），他要求再次参赛的申请从规则上讲，是无可指责的。什么原因使他受到如此明显的冷落至今仍不清楚，但此事无疑反映出下述事实：即与德彪西一样，他在俄罗斯与东方音乐中汲取了大量的养分，使自己脱离了老一代音乐家的窠臼。直到 1898 年左右，他的作品

中还很少有此类音乐的痕迹，但此后的每部作品几乎都带有作曲者的特殊兴趣的痕迹。必须认识到：就拉威尔而言，真正意义上的少年习作，即那种他可以用以获得权威人士宽容的作品是不存在的。有一些学生习作显得相当乏味，但二十四岁时，他就已经是位具有坚定信念的作曲者了。

《古风小步舞曲》

也许，他发表的第一部作品，即 1895 年的《古风小步舞曲》(Menuet antique) 还看得出是不成熟的作品，但其余的作品都具有拉威尔的风格。然而值得一提的是，《古风小步舞曲》还是作曲家第一部具有两种音乐形式的作品：一种是钢琴曲，另一种是管弦乐曲。这部作品尽管在写作当年就由依诺科出版社出版，1901 年由里卡多·比涅斯（Ricardo Viñes）作为钢琴独奏曲首演，但直到 1929 年才有管弦乐曲形式出现。这个事实值得再次强调，否则人们可能猜测，正是音乐院培养了他立即改编的习惯。拉威尔把《古风小步舞曲》改编为管弦乐的原因，极有可能是这一时期他也丧失了创作新作的激情。由于此乐曲作于几十年前，运用再多的乐器

也无济于弥补作品的缺陷。这些缺陷部分是因为结构简单（令人厌倦的反复，过分对称的分句〔phrasing〕，对音区〔register〕的异常忽视），部分是因为音乐趣味（taste）的问题。正是最后一个缺点似乎最无法改正，它不断威胁着拉威尔。标有“庄严”字样的《小步舞曲》是以十八世纪虚伪的风雅为表现对象的，这令人隐约想起夏布里埃（Chabrier）的《豪华的小步舞曲》（Menuet pompeux），该曲很可能是拉威尔作品的范例。正好拉威尔在1918年也把夏布里埃的此部作品改编成管弦乐曲，其效果不可谓不相似。每部改编作品都让人感到具有伪装的因素。

另外，回顾《小步舞曲》和下面的《悼念公主帕凡舞》（Pavane pour une Infante défunte，1899），拉威尔的特色有时是清晰可辨的。第二部作品无疑是受到《田园曲》（Idylle）的影响，此曲是其不守规矩的前辈（夏布里埃）深受人们喜爱的钢琴曲《风景画》（Pièces pittoresques，1880）中的一首。《古风小步舞曲》开头48小节（紧接着“甜美的♩=80”）之后有一个经过句，其中的导音被以独特的方式拉平。拉威尔始终以喜欢用多利亚（Dorian）和弗里吉亚（Phrygian）调式而著称。同样在许多实例中，七和弦与九和弦结合起来

提供了一个令人腻烦的音乐基础，作曲家不能对其加以很好的修改。改编而成的管弦乐曲所能比较自然包括的，是原作设定的独特“指法”或“手法”。众所周知，由于拉威尔想让钢琴演奏者两只手的手指交叉弹奏（可能是以为自己在为大键琴的双层键盘写作作品），他甚至早在《古风小步舞曲》的第108小节中，就采用这一习惯。在此小节中，他显然希望一对八分音符四度，即在中央C以上的两个八度音程能在同一常规区的持续琶音音型法的衬托下进行弹奏。如此效果绝不是不可能的，像《小奏鸣曲》（Sonatine，1905）这样的作品就证实了这点。作曲家在改编的管弦乐作品中，通过弦乐器和管乐器平分难点，使这个难点得到了圆满的解决。

拉威尔作品编年表中的下一部作品是未发表的序曲《天方夜谭》（Shéhérazade）。这部作品是拉威尔在1898年草草写成的，而且实际上在第二年的5月27日正式演出过。然而他很快就收回了这部作品，承认它在形式上的缺陷。作曲家爱德华·拉罗（Édouard Lalo）的儿子、有影响力的评论家比埃尔·拉罗（Pierre Lalo），在下面一段话中总结说：

> 如果这就是拉威尔先生在古典旋律线上构筑一首序曲的思想，我必须说：拉威尔的想像是非常丰富的。他的构造方法使人想到格利格（*Grieg*），甚至是里姆斯基-科萨科夫（*Rimsky - Korsakov*）以及巴拉基列夫（*Balakirev*）的构造方法。在总的构思与调性关系中有一种类似的不协调……

显然，拉威尔与权威们的第一次冲突已经开始，这类冲突于 1905 年取消参赛资格时达到了顶点。拉罗也许不知道，拉威尔曾着迷于加朗（Galland）翻译的《一千零一夜》（The Thousand and One Nights），非常想就此主题写一部完整的歌剧。他甚至写出了脚本的大致轮廓，其中有一个场景展示了公主不幸的祖先们的尸体；辛巴达船假想地驶入视线；暴虐的苏丹慢慢睡去。不出所料，拉威尔（此时还是学生）暴露了他易变的性格，刚一开始创作就马上丧失了兴趣，转而去写作 E.T.A.霍夫曼（E.T.A.Hoffmann）的《奥林匹亚》（Olympia），而这次也同样是无功而返，但他总算是留下了一首生动的序曲。也许拉罗有理由认为这首序曲是对里姆斯基-科萨科夫《西班牙随想曲》（Spanish Capriccio）可怜的模仿。尽管未发表，但今天它惟一诱人之处在于：这是拉

威尔惟一一部用全音音阶（whole - tone scale）写作的作品。这首序曲中的一些素材为后来更精致的同名联篇歌曲所运用。

最明智的是，把这一创作阶段的拉威尔看作是一个天才的探险者，他的特点很好地体现在较小的形式和组合中。他也必然是一位模仿者和大胆的小叛逆，喜欢对某些他还不能鉴赏其音乐的人物进行个人崇拜，而不喜欢音乐院的教材。拉威尔悉心创作的小型音乐作品一直很精巧，但这个形象绝不是一个管弦乐天才的形象。的确，鉴于拉威尔赢得了首奖以及他对键盘乐的明显喜爱，他的才华似乎更应该使他成为钢琴家。当作曲家最终否认自己有这方面的意图，甚至不愿意像“马戏团的演员”那样进行表演时，竟使他的朋友们感到格外的震惊。让人吃惊的是，在他钢琴创作的鼎盛时期，他竟自甘堕落为一名平庸的演奏家，抓住每一个机会让随便一个人（通常是比涅斯或玛格丽特·隆〔Marguerite Long〕）把自己的作品介绍给听众。从心理学的角度来看，他一生的态度都受到早期隐士倾向的影响，这种倾向成了他性格中某种最显著的特点。

《悼念公主帕凡舞》

与《古风小步舞曲》相比，《悼念公主帕凡舞》(Pavane pour une Infante défunte) 从一开始就非常著名。把这几页平淡的乐曲改编成管弦乐曲的问题主要源于：即使在原作中，除了钢琴外，拉威尔不太愿意仿效其他乐器。由于《悼念公主帕凡舞》试图虚构文艺复兴时期的一个西班牙宫廷，作者毫无顾忌地在次中音音区运用过多的分离断奏音，可能是意在模仿鲁特琴（lute）或维乌埃拉琴（vihuela）微弱的弹拨声。把这些音乐交给今天乐团中的拨弦乐器是一种蒙骗：因为这些乐器过去一直存在于想像，而不是实际中。另外，作品重叠九度和十一度，非常适合传统的弦乐演奏风格。这一点在第41小节中尤其得到了证实。在这里，钢琴的块状和弦在属十三度和弦重音上奏出了非常辉煌的高潮（就像是《达夫尼与克洛伊》中《哑剧》乐章的预演）。第12～24小节大量运用持续音——它们有时不易于在钢琴上演奏好——这也便于把这个过分讨人欢心的作品放入大型的合奏中。其间或出现的上行琶音装饰性乐段如果不是更适于竖琴，也是与适于键盘乐器一样适于竖琴。十

五度上的主旋律重叠给单一演奏者造成了困难，使其始终得不到欣赏。再则，标有“marquez le chant”部分，运用大量普遍和弦伴奏，给伸展宽度有限的弹奏者造成不便。结果是这首《悼念公主帕凡舞》使部分少年演奏者笨拙地努力弹奏，而演奏名家们则避免演奏这首曲子。因此拉威尔把这首钢琴曲改编为管弦乐可能是明智的，而且要是从未把它写成钢琴曲，也许就更明智了。

《西班牙狂想曲》

作曲家第一部成功的管弦乐作品，是另一部更出名的西班牙风格作品《西班牙狂想曲》（Rapsodie espagnole）。作品共分四大乐章，这是拉威尔到此时为止最具雄心的壮举。它一直是他的作品中惟一一部专为管弦乐团构思，而不是在一定程度上为潜伏在作曲家脑海中的某种朦胧的、未成形的计划构思的作品。这四个乐章分别是：《夜之前奏曲》（Prélude à la nuit）、《马拉加舞曲》（Malagueña）、《阿伐奈拉舞曲》（Habanera）和《市集》（Feria）。这四个乐章不只具有西班牙风情，而且在某些情况下实际上是以自由风格写成的西班牙

舞曲。拉罗指责拉威尔模仿的那一系列作曲家（可能葛利格除外），可能还有李斯特，都对拉威尔产生了影响；拉威尔一生都喜爱李斯特作品华丽的效果。此部作品可能还有其他的原型，但与之非常相似的作品都作于此后：特别是德彪西的《伊比利亚》（Iberia，1909年完成）和法利亚（Falla）的《西班牙花园之夜》（Nights in the Gardens of Spain，1915）。这两部作品都与拉威尔的《西班牙狂想曲》的第一乐章有共同的特点。还有人试图把拉威尔的第三乐章《阿伐奈拉舞曲》与德彪西的钢琴音乐，特别是《版画》（Estampes，1903）套曲之中华丽的《格拉那达之夜》（Soirée dans Grenade）多彩多姿的西班牙风情相联系。但这一观点显然是站不住脚的，因为拉威尔的《阿伐奈拉舞曲》是摘自1895年他自己的习作。

作为分乐章的音乐作品，第一乐章《夜之前奏曲》主要是用于制造氛围。它的力度轻柔、气氛感伤，动机是一个下行的四音阶——F、E、D和升C。此动机在法国号的支持下于琴弦上轻轻振动，而在其他乐器上出现了短暂的不协和二度。第二主题是由两支单簧管演奏的一种华彩乐段，但不允许任何的刺耳声，以免破坏音乐的魅力。人们如果倾向于这一点，就完全有理由把这一

整个乐章说成隐约但不明显地给人感官上的快感。这个音阶的第六音级被大量运用，而轻轻弹奏出的意外的四分音符打破寂静，发出难得的人生叹息。当然交叉重音也比比皆是，拉威尔非常喜欢在所有三拍子的音乐中使用交叉重音（在《圆舞曲》中有大量实例）。音乐的细微变化使这曲夜间音乐非常美丽。庞大的管弦乐团始终唾手可得，但作曲家如此精妙含蓄地运用管弦乐团，以至于听众几乎没有被大量的声音搞得不知所措的感觉——这种感觉在终乐章《市集》中是不可避免的。例如，除了他惯用的乐器分组外，拉威尔还用了萨吕双簧管（sarrusophone），他家乡的铃鼓和响板、三角铁与鼓，用于高音区的木琴，将近低一个八度的钢片琴。正是最后一项乐器负责结束这个乐章，它微弱的敲击声连同大提琴、低音提琴一起缓缓地消失。但是附加在最后一小节上的“紧接”（attacca）指示，使我们不能沉醉在梦幻中，而只得匆匆进入下一乐章《马拉加舞曲》。

《马拉加舞曲》，一如其名所示，源于西班牙的马拉加，并被多数西班牙作曲家反复使用，虽然运用的方式并非完全如拉威尔所选择的那样。在这里，此舞曲一改通常所用的3/8拍，采用了3/4拍因而显得更加自由。在速度方面，也放弃了惯用的“适当中速”而采用“适

当轻快”。因此，在这种情况下，这个乐章可以被称为一首狂想诙谐曲，如果这听起来不是什么了不起的矛盾。此乐章在对力量快速大胆的炫耀中展开，明显地运用了萨吕双簧管和小号。乐曲第36小节由第一小提琴演奏的加重音主题（在两个八度上分别演奏），很好地表现了轻松愉快的风格，清晰突出的动觉：

谱例 1

Subitement moins animé

Vln. I *Sur la touche* *pp* port. port.

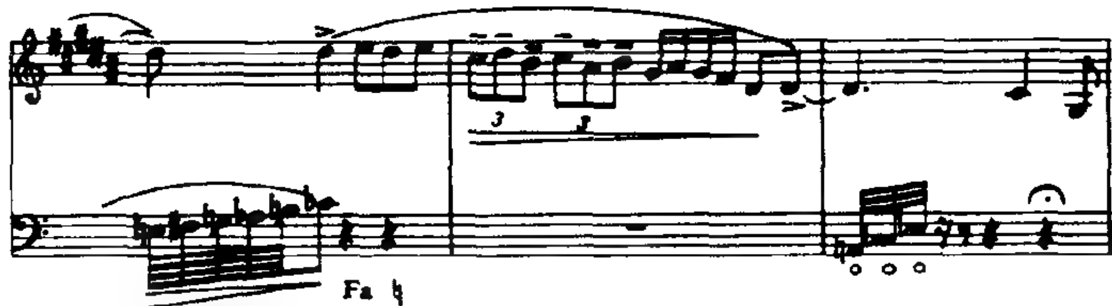
在迪朗（Durand）出版的微型总谱中，在标有数字12的那点上，插入了一个速度更像前奏曲的较慢的插段。对于起支配作用的英国管乐音，这一点是明显的，竖琴对此乐音给予了模糊的支持：

谱例 2

Cor Ang. (actual sound) Assez lent

Solo *(en récit très libre de mesure)* *p*

Harps. *mf* *glissando*



这里的旋律使一些听众想起了钢琴套曲《镜子》（Miroirs）中的《丑角晨歌》（Alborado del gracioso）。儒勒·凡·阿克尔（Jules Van Ackere）也许是拉威尔作曲技巧最有见识的权威，把此旋律描述成某种“科普拉”（copla，西班牙民间诗节很短的通俗诗和歌曲）——与其说是旋律或舞曲，还不如说是一首“阿拉伯风格曲”（arabesque）。毫无疑问地，第二乐章的这部分乐曲相当的自由，这在通常以最严谨的作曲家自居的拉威尔作品中是不常见。一个有趣的细节是，《前奏曲》的下行音阶动机在《马拉加舞曲》乐章结束前又一闪而过，暗含着弗朗克（Franck）式的串连方式，这种方式在几年前其所创作的《弦乐四重奏》中也出现过。当《狂想曲》作为整体音乐作品首演时（1908 年 3 月 28 日在科洛纳〔Colonne〕音乐会中由拉威尔亲自指挥），《马拉加舞曲》引起了混杂的感情。上流社会的人叫“再来一次”，而下层人物毫无顾忌地喝倒彩。是弗洛朗·

施米特（Florent Schmitt）权威性的评论平息了后一种反应。

重新回到慢拍子的《阿伐奈拉舞曲》，音乐采用的是行板，大量的分解和弦对钢琴演奏者来说是相当熟悉的，但很难在持续八度音上运用，这让人联想到《绞刑架》（Le Gibet，钢琴套曲《夜之幽灵》中的第二首）中持续的降 B 音。在此舞曲的管弦乐形式中，拉威尔把这一持续音交给了单簧管，然后又转交给中提琴，其作用似乎是防止转入不断预示要出现的 G 调或 C 调。由于某些原因，作曲家认为他的《阿伐奈拉舞曲》比他的其他大部分早期作品“更加拉威尔化”。由于此首舞曲创作较早（当被决定收入《狂想曲》时，连一个音符都未改变），肯定有许多明显的特点。在十五度音上旋律的重叠只是其中的一个，经常使用大小二度是另一个特点。这首《阿伐奈拉舞曲》的真正来源（而这一事实也很能说明作曲家对此舞曲的特殊喜爱），可能是拉威尔母亲在拉威尔童年时经常对他唱的、她过去在马德里舞会上听到的一首歌曲，或者是保利娜·维阿尔多（Pauline Viardot）在其鼎盛时期，在巴黎的沙龙中唱过的许多“阿伐奈拉舞曲”。也许应该注意的是：与“马拉加舞曲”不同，“阿伐奈拉舞曲”采用的是 2/4 拍，但后

者的西班牙风格更突出，比才曾很快地抓住了这一特点。

《市集》不仅是拉威尔最长的四乐章作品《西班牙狂想曲》的终乐章，而且因为与宗教节日的庆祝活动和狂欢节这类风俗习惯连在一起，它也就成了最欢乐的音乐。此乐章用了五个人人喜爱的旋律，试图成为真正的嬉游曲，并成功地形成了最豪华的尾声。主题 A 仅仅是另一首前奏曲，重复音型的断奏由长笛来担任。在拉威尔最复杂的一些配器（从某种意义上讲，是过于复杂了，因为里姆斯基-科萨科夫没有用如此大的乐团，也达到了同样的效果）后，主题乃在最有利的英国管上出现了。此乐章在多处引进了响板以制造节日气氛。可能最吸引人的是第三旋律。它和典型的阿尔贝尼斯（Albéniz）旋律的相似之处，在下面摘录的这一小段音乐中就能看见：

谱例 3



在这个基本上是世俗的旋律后，拉威尔转而运用了欢乐的市集卡塔兰舞曲旋律。这个旋律与前面的主题结合起

来，再次引导出弧光般的磅礴气势和钹的打击声，我们将这一切与拉威尔成熟的管弦乐作品联系在一起。钹也许是用得过多的小东西，就像是"divisi"（分组）原则一样。不过，一个缓慢间奏曲的插入，提供了几小节喘息的机会。这个间奏曲有一个采用升F调的、极具表现力的旋律，与前面已消隐的旋律形成鲜明的对比。但节日的轮回不会渐渐停止，有力的重音、大量的滑音、密集的重复音，以及一般混成曲中那种一个主题与另一个主题的重叠筑成一个支离破碎的高潮。最后几页包括了大量大胆的转调，节奏也在6/8与2/4拍之间频繁转换。雅克·里维埃（Jacques Rivière）称此乐章为"昏睡与狂暴的结合体"，这一说法几乎无可挑剔。

就管弦乐而言，拉威尔其他早期作品没有一部可以与《西班牙狂想曲》相媲美。不过，这是紧张的钢琴创作活动时期，而且必须提及作曲家从《镜子》❶中改编而来的两部作品。人们一般不认为《镜子》是拉威尔的最佳作品，可是其中有一、两个其技艺的佳例。他没有

---

❶ 拉韦尔的钢琴套曲，作于1905年。标题分别为：《夜蛾》、《忧伤的鸟》、《汪洋小船》、《丑角晨歌》及《幽谷钟声》。——译注

改编他偏爱的曲子《忧伤的鸟》（Oiseaux tristes），但还是忍不住将技巧性更高的《汪洋小船》（Une barque sur l'océan）以及活泼的《丑角晨歌》（Alborada del gracioso）改编成管弦乐曲。《汪洋小船》的改编是一个失败，主要因为其原作就不成功。由于过多地运用毫无意义的音型法（figuration），它成了这部钢琴套曲中最乏味的曲作，而且证明拉威尔如何误入歧途，既能写出最好的李斯特风格的作品，也能写出此类最坏的作品。既然拉威尔已经发现了这首曲子带有过多的持续音，为何还坚持要把它改编成管弦乐作品，至今都还是一个谜。此曲非常长，其中成为十九世纪后期钢琴曲特点的突出琶音音型泛滥成灾。相反地，《丑角晨歌》是杰出的管弦乐范例，它以自己的实力而引人瞩目。密集展开的琶音在管弦乐形式中显得更突出和令人激动；而手的爆发重音和快得无法让人忍受的重复音符，却使除了最伟大的钢琴演奏者以外的所有人黯淡无光。

在这一时期，拉威尔的心中装有各种类型的管弦乐写作计划（其中包括名为《维也纳》〔Wien〕的交响诗，此计划最先构想于 1906 年左右，几乎可以说是《圆舞曲》的雏型），但最后没有一项落实。主要是因为他那时正忙于写作声乐曲、室内乐和钢琴曲。但也应该认识

到：任何人——包括拉威尔在内——都得经过长期的学习和实践，才能得心应手地运用丰富的管弦乐资源。除了《西班牙狂想曲》外，同样作于 1907 年，但在四年后才上演的“说话似”（parlando）的歌剧《西班牙时刻》（L'Heure espagnole）教给了拉威尔许多高超的音乐技艺。

芭蕾组曲

《鹅妈妈》

提到拉威尔的芭蕾舞剧，公众马上就会想到贾吉列夫。但作曲家与芭蕾舞剧的联系要比《达夫尼与克洛伊》更早一些，这是作曲家惟一一部由这个俄国人上演的舞台音乐。他最早搬上舞台的芭蕾舞剧，实际上是受贾吉列夫的模仿者、投机者雅克·卢舍（Jacques Rouché）之托写作的。此时的雅克·卢舍控制着“艺术剧院”。自从贾吉列夫踏上法国的土地，卢舍就急于达到极度成功，尽管在 1914 ~ 1918 年的战争之前，他几乎不能做到这一点。当被任命为歌剧院总监时，他的地位发生了彻底的变化，他做的一件值得称道的事，就是 1923 年上演了鲁塞尔（Roussel）的歌剧 芭蕾《帕德马瓦蒂》（Padmâvatî）。不过。早在 1910 年，他就极力劝拉威尔

把为画家西巴·哥德普斯基（Cipa Godebski）的儿女写作的钢琴二重奏曲改编成芭蕾舞剧《鹅妈妈》（Ma mère l'Oye）。碰巧，哥德普斯基的儿女们非常害羞，不敢公开演奏此剧，拉威尔不得不改而启用一对自信的天才少年（其中包括后来获得罗马大奖的尚娜·勒鲁〔Jeanne Leleu〕）。由作曲家亲自配器的这部芭蕾音乐，于1912年1月28日，即此部作品的钢琴曲问世的十八个月后首演。这一完整的舞剧于原来的《儿童组曲》（pièces enfantines）上增加了前奏曲。作为一部成熟的组曲，它现在听起来仍和钢琴二重奏形式一样，没有什么变化，只是声音要恢宏得多。

和《达夫尼与克洛伊》相比，《鹅妈妈》短小、简洁，它的五首乐曲全部带有小型化的印迹，精巧玲珑。自从拉威尔试图缩减其生活的附属条件以适应其细致的情感时，小型化对他来说显然相当重要。这部组曲可以被看作是作曲家在贝尔维迪尔小房间中的盆栽矮树、小巧玻璃模型、中国装饰品。第一首曲子《睡美人帕凡舞》（Pavane de la Belle au bois dormant）就很典型，只有二十小节长。这首采用爱奥利亚（Aeolian）调式的旋律，是在长笛上轻快演奏的、拉威尔最清晰畅达的旋律之一，和他的许多音乐一样，此乐曲也具有一种不寻常

的探索风格，仿佛是在模仿小孩的恳求声：

谱例 4



同样像小孩声音的，还有此乐章结尾处纤细尖利的小提琴声（已加弱音器）。顺便一提，最后的收束（cadence）是非常少见的一种渐慢方式。另外，这个无装饰音的音乐片段最异乎寻常之处，是它出奇的清澈和具有貌似简单的平衡，只有拉威尔、也许还有他的良师萨蒂（Satie），才能掌握这一作曲秘诀。由于他以使用半音音阶而闻名，同样值得注意的是，在这支乐曲中，只用了三个半音音符。从这点看来，这支帕凡舞曲和较早的《悼念公主帕凡舞》截然不同。

第二乐章《大拇指汤姆》（Petit Poucet），讲的是大拇指汤姆在树林中迷路与撒面包屑为自己留下踪迹的故事。这个故事使拉威尔产生了令人惊叹的巧思："撒面包屑"是通过小提琴的一连串没完没了的三度音来描绘的，在此之上，"汤姆困惑的声音"则以双簧管平静的级进曲调呈现出来。随着小侏儒越来越陷入深深的迷惑中，音乐小节的时值越来越长，从 2/4 拍到 3/4 拍，到

4/4 拍再到 5/4 拍，力图表现他长时间的痛苦，轻柔的法国号声偶尔传入森林，象征着追猎某种动物。但在这支短曲中，最奇妙的事发生在 50 小节前后，小提琴奏出的复杂泛音描绘着捡食面包屑小鸟的欢叫，而这一次小提琴没加弱音器。结尾处，暗含着固定低音（ostinato）的因素，连续的痕迹慢慢地消失，双簧管声在一个勉强可见的延长记号上消失。尽管《大拇指汤姆》既不是最著名也不是最柔和的乐章，但却是构思最精巧的乐章。整体看来，此乐章的管弦乐形式要优于钢琴曲形式，其原因部分在于拉威尔能够在其中加入更丰富多彩的手法。由双簧管奏出的汤姆的抱怨声向英国管过渡的第二插段（episode），为此提供了有力的证据。

本套曲的第三乐章《宝塔女皇小丑妇》（Laideronnette，Impératrice des pagodes）的标题让人有些糊涂。此曲中的“宝塔”并非中国式的塔（如德彪西著名作品《版画》中的第一首），而是一种昆虫类的小动物，它通过坚果外壳发出音乐声。不过这首曲子很具东方情调。其移动步调快，比前面的音乐运用了更多的异国乐器。的确，其他几个分段曲运用的乐器范围惊人地有限，可能是因为拉威尔能够仅用一组乐器创造出奇异的对位效果。反复使用木琴、钟琴与盒梆使《宝塔女皇小丑妇》

一曲具有明显的东方风韵，但丝毫没有《天方夜谭》联篇歌曲中的那种病态柔弱的东方特点，也没有那部作品那种自我放纵的时候。拉威尔意在创作精美的儿童音乐，法国作曲家从此在这类音乐上很享盛名。福雷的《洋娃娃组曲》（Dolly suite）、德彪西的《儿童乐园》（Children's Corner）、凯什兰（Koechlin）幽默顽皮的小奏鸣曲、奥里克（Auric）的《小组曲》（Petite Suite）、迪蒂耶（Dutilleux）的《随波逐流》（Au gré des ondes）——这些作品全部都具有一种感人至深的特点，而拉威尔正是这种传统的创造者之一。在《宝塔女皇》中值得注意的其他方面，只有不寻常地运用了五声音阶，以及用令人惊讶的竖琴与钢片琴组合奏出的结束和弦。

然而大部分听众最钟爱的曲子，还是《美女与野兽的对话》（Les Entretiens de la Belle et de la Bête）。可想而知，这是因为这个童话故事具有无穷的魅力。一些评论家认为此首乐曲受到萨蒂的《裸体歌舞》（Gymnopédies）的明显影响。这也许是对的，但它并没妨碍拉威尔把他所喜爱的不协和二度塞进第 32 以及后面的小节中；这就足以把此作品的音调和萨蒂的三首《裸体歌舞》中的任何音调区分开来。萨蒂在这组乐曲

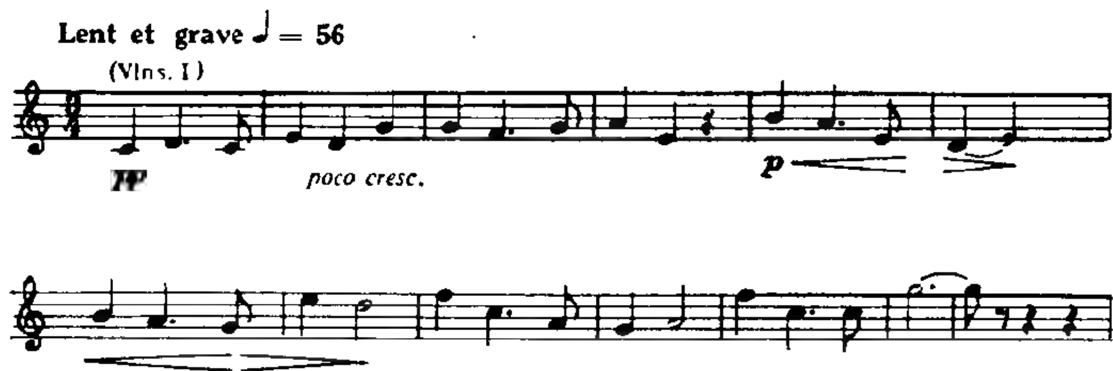
中几乎从来没离开过作为基础的三和弦。此外，进一步观察，拉威尔的特点就明显了。例如，我们不知道别人谁会有能力创造出如此优美的乐句描绘美女、如此悲怆的巴松管变化和弦代表野兽。全乐章隐隐透出的萨蒂风格，是它缓慢的、圆舞曲般的节奏，开始几小节分离的二分音符已失去其伴奏功能仿佛使作品到了停止的地步。在诸如此类的时刻，萨蒂音乐典型的静止特点就十分突出了。总之，毫无疑问地，拉威尔应十分感激萨蒂。但作曲家通过自己杰出的管弦乐技术，更通过自己的美学思想，使这笔债自行免除。斯特拉文斯基（Stravinsky）在其回忆录中说明了萨蒂作为一名管弦乐作曲家的无能[1]。虽然这可能过于夸张，但他的说法肯定也有些道理。相反地，斯特拉文斯基把拉威尔比作“瑞士钟表匠”。

在这部经常演奏的、共有五首乐曲的作品中，最后一首乐曲是《仙人园》（Le Jardin féerique）。和第一首《睡美人帕凡舞》一样，它貌似简短。像下面的那种曲调似乎很容易写作，但却难以模仿：

---

[1] 《与伊戈尔·斯特拉文斯基的谈话录》（Conversations with Igor Stravinsky，伦敦，1959年），第68页。

谱例 5



看着上面这个谱例，人们不禁要将其视为《孩子与魔术》（L'Enfant et les sortilèges）第二幕的一个先现音。在《孩子与魔术》中，一个行为古怪的孩子在古老的诺曼第花园中迷失了方向，园中神奇的宁静使其变哑。谁也不愿去妄猜这个“仙人园”在何处，但它肯定与德彪西的巴黎式《雨中花园》（Jardins sous la pluie，钢琴套曲《版画》中的第三首）或鲁塞尔的《润湿的花园》（Jardin mouillé，歌曲《亨利·雷尼埃诗歌四首》Op.3 中的第三首）不一样。没有雨点能够击打浸润这些远古的仙境才会有的、有魔力的树叶。拉威尔对接近尾声处高音区那一大串分解和弦的处理方法，又真可谓独树一帜。颤动的弦乐器、竖琴、钢片琴以及钟琴组成了集群乐器。拉威尔的某些对手认为《鹅妈妈》过于忸怩、感伤。由于这部音乐作品是根据世界最著名的几篇童话故事创作

的，难以看出他如何能更现实地创作。总之，非自然状态是他欣赏的一种品质。所以，非难拉威尔的成果，也就是非难他的志向。拉威尔不能迎合所有人的口味，这是必然的。

《高贵而感伤的圆舞曲》

《高贵而感伤的圆舞曲》（Valses nobles et sentimentales），1911 年 5 月由路易·奥贝尔（Louis Aubert）去隐去作者姓名的情况下作为钢琴曲首次上演，它引起了听众对作曲者的猜测，从萨蒂一直猜到科达伊（Kodály），所用的乐团如果略微常规一些就的确非常庞大。它包括二支长笛、二支双簧管、英国管、两支单簧管、两支巴松管、四支法国号、两支小号、三支长号以及定音鼓、大鼓、钹、三角铁、小鼓、铃鼓、钢片琴、钟琴、两架竖琴和弦乐器。创作此曲时，拉威尔并无意将这十四分钟的“趣味游戏”（jeu d’esprit）改编成芭蕾。他在这部作品的引言中只提到亨利·德·瑞尼耶（Henri de Régniers）关于一种无用职业之快乐的格言。但特卢阿诺娃（Trouhanova）小姐的舞蹈团劝说作者考虑他们的提议，很快拉威尔就为 1912 年 4 月在“夏特雷剧院”

举行的四场庆典演出写好了芭蕾音乐（参加这几场庆典演出的其他作品还有丹第〔d'Indy〕的《伊斯塔尔》〔Istar〕和迪卡斯〔Dukas〕的《仙女》〔La Péri〕)。《高贵而感伤的圆舞曲》的芭蕾舞剧于1916年在歌剧院重演，此后，它的戏剧形式受到冷落，在拉威尔的有生之年再也没上演过。但和现在一样，它们一直以音乐会曲的形式出现。由于这几首乐曲具有十足的芭蕾舞剧特点，音乐会曲也许是它们最好的结局。

《高贵而感伤的圆舞曲》的舞台形式称为《阿黛莱德或花的语言》（Adélaïde，ou le langage des fleurs)，讲的是男女间的挑逗戏谑。女主角轮流向她的求爱者、公爵和风流的罗烈当献花（每种花象征着某种姿态和感情)。故事情节对我们并不重要，但其音乐会形式则十分重要。从表面上看，这部作品似乎是在模仿夏布里埃的《浪漫圆舞曲》（Valses romantiques)，但其第一首圆舞曲（这部作品一共有七首圆舞曲和一个尾声）更具有勋伯格的音乐特点。其尖锐而未解决的不协和音表面上可说是自由的无调性体系，然阿尔弗雷多•卡塞拉（Alfredo Casella）出色的分析揭示出：这首曲子的基础，与

过分变化的G大调乐思相当一致[1]。我们倾向于接受这种解释，因为拉威尔从不试图把自己列入音乐前卫派（avant-garde）的行列。他所做的就是运用许多倚音、七度和弦、九度和弦、十一度和弦以及奇特的增五度和弦——所有这些都成串运用，使音乐显得极不容易分割。就第一首圆舞曲而言，升E代替G调的属七和弦中的升F，在最高音部和低音部间造成了一种虚假的关系。这类例子还可以举出很多，因此此首乐曲的结束从调性的角度来看显得十分奇怪。拉威尔欣赏勋伯格，他在第一次世界大战中积极维护勋伯格就证明了这一点。但他还不至于要仿效勋伯格或者其所谓“第二维也纳乐派”中的弟子。然而在其所有的圆舞曲作品中，这部作品证明是惟一替作曲家赢得技巧革命名声的作品，一旦其音乐语汇彻底弄懂了，它也就不再比《库普兰之墓》中第一部分《里戈东舞曲》更困难，这首圆舞曲预示着后者的产生。

在第二首并不高贵但却伤感的圆舞曲中，夏布里埃的影响清晰可辨。这首e小调（G大调的关系小调）圆

---

[1] 见阿尔弗雷多·卡塞拉在1925年4月《音乐杂志》（La Revue musicale）中的文章。

舞曲是一首纤巧、优美但绝不俗气的乐曲。它可以与李斯特并没有被遗忘的《被遗忘的圆舞曲》（Valse oubliée）相媲美。另一方面，这首曲子中的某些小节，使人联想到福雷的作品，以及作曲家本人的《达夫尼与克洛伊》，后者是作曲家在同一时期创作的。它的主题音乐很具感染力，可以看作是对“美好时代”（la belle époque）的回忆，第二小节中的 E 本位音使音乐具有短暂的古代风格变形：

谱例 6



在这部作品中，此主题以多种变化了的形式出现。首先在同一圆舞曲的第 41 小节，以更轻快和谐的形式出现，而后在尾声的临近结束处，又以轻柔的重复形式出现。比涅斯指出：这是拉威尔鼓励演奏者使用自由速度的少数插段之一。《高贵而伤感的圆舞曲》还进一步表明：拉威尔并没有其惯有的认真态度来写作这部作品；但大多数行家认为此部作品虽算不上是作曲家最优秀的作

品，但优于另一部叫《圆舞曲》的作品。

第三首圆舞曲以切分法而出名，重音移到了小节的第二拍上，这在圆舞曲的节拍中，是一个难以保持的细节。双簧管奏出主旋律，一个“音乐盒”式的乐句以它纤细的声音让人想到了塞克拉克（Séverac）和利亚多夫（Lyadov）的音乐。速度为“适中”，力度为“轻柔”。在第16小节前后，弦乐器奏出更加丰富的和弦，引起了出乎意料的转调。加入六度和弦是这首圆舞曲的和声特点，儒勒·凡·阿克尔[1] 认为这一特点对《鹅妈妈》而言也非常适合。他有理由认为：这支曲子是这一组圆舞曲中最小巧精致的曲作，尽管从时间上看它还偏长。第三首圆舞曲显然与后面的圆舞曲关系紧密，因为尾声似乎停滞不前，直至拉威尔准备好进入第四首圆舞曲，即一个维也纳风格的乐章。第四首圆舞曲在某种程度上继续采用前面确立的那种重音与音型法，只是方式更活泼、热烈。这个静静重复的尾声是由弦乐器与竖琴演奏的，并引进了交替出现的三度与四度，作为下一首圆舞曲的开始。

---

[1] 见他所著的《莫里斯·拉威尔》（Maurice Ravel，布鲁塞尔，1957年）。

正像人们可能期望的那样，第四首圆舞曲终于在长笛的支持下开始了。这个乐章很难描述。它的主题散发着弗朗茨·约瑟夫（Franz Josef）时代的浓重气息，追求较高的音，较粗犷的活力，具有特别持续不定的特点，由其徐徐上扬的低音四分音符推动前进。当然它从未达到后来的交响诗的高潮；但如同在该作品中的其他几首圆舞曲一样，我们能感到交响诗的某些预示。这首乐曲基本上是一首木管圆舞曲，长笛的主题在单簧管上继续演奏。弦乐器的作用更是提供强度和推动力，每小节最后一拍的三连音和弦有助于加强这个作用，使后面紧跟的所有乐曲快速行进。相反地，第五首圆舞曲几乎就是一个缓慢的间奏，其令人感兴趣之处是它的和声延留，而不是它所具有的真正舞曲的性质。双簧管、英国管这次共同吹奏着很难算得上是旋律的音乐材料。这是圆舞曲中最短的一首，完全没有前一首圆舞曲的那种活力，但它确实隐含下一首圆舞曲毒而诱人或勾起情欲的暗示，不管人们想怎样称呼它。易变也许是用来描述这两个分段最好的词语，它们表面不相似，但却包含着一个共同的易变因素。

第六首圆舞曲是最难的乐章，其速度异常地快，还结合了二段体与三段体。一个少有的特点在标有“略

缓”（cédez à peine）的第四小节出现。仿佛乐曲突然面临一个过早的收束或休止。这个特点得到重复，但此后，原来特别快速的半音上升又以更迷人的形式继续进行。不稳定的二度、三度和四度再次占据着大部分和声篇幅，以至于人们开始觉得每首圆舞曲之间是否有某种关系。显然，它们并不是像天真的听众所轻信的那样，只是一组无联系的 3/4 拍的曲调。进一步察看这一特定的例子，就不难承认：拉威尔称《高贵而感伤的圆舞曲》在某些方面是对《夜之幽灵》（Gaspard de la nuit）的补充——前者为精致的和声练习曲，后者为音型法创作练习曲——不无道理。既然如此，无意间使音乐织体（texture）模糊不清也许是指挥在这部作品中必然要面对的主要危险。这部作品要求最灵巧的控制力，和声上的任何模糊都会给曲作造成无法治愈的损伤。创作这首曲子还必须具有分句的巨大才能。

拉威尔承认自己喜欢第七首圆舞曲，并把它与《忧伤的鸟》、《小奏鸣曲》、《达夫尼与克洛伊》和《库普兰之墓》中的《小步舞曲》一同列为最能展示其特点的作品。这个迷人的乐章包含着典型的拉威尔式曲调。和其他几个乐章一样，这个乐章的一开始是迟疑的尝试，完整的主题直到第 17 小节才真正展开。不过，当这个短

小的开始乐段结束之后，这首圆舞曲立即成为这部作品中最清新迷人的乐曲。人们不禁问：这支曲子是否受到福雷的《随想圆舞曲》（Valses Caprices）的影响？其中间乐段节奏的复杂性使人隐约想到拉威尔的老师，第一小提琴的震音影响了此小节的流畅，而震音本身经常只包含两个加附点的四分音符。另一方面，人们自然愿意坚持认为它受到施特劳斯（理查·施特劳斯和约翰·施特劳斯）的影响，正如第64小节高潮暗示的那样。它的极强音犹如《玫瑰骑士》（Rosenkavalier）猛烈冲击耳膜。在这个令人振奋的时刻过去后，尾声就几乎是呼之欲出了。这个独特的乐章是拉威尔最精巧的乐思之一，其音响之洪亮如同德彪西的作品一样。在某方面，它还让人想到普朗克的音乐，其钢琴组曲《拿泽尔的晚会》（Les Soirées de Nazelles）采用了在最后乐章中重现前面的大部分主题的相同手法。罗洛·迈尔斯（Rollo Myers）在其论述拉威尔音乐创作的佳著[1]中，把这组圆舞曲的尾声作为一个跋，来证明作曲家绝妙、细致的作曲技艺。完全撇开法国音乐，说明这

[1] 《拉威尔的生平与作品》（Ravel: Life & Works，伦敦，1960年）。

部作品和舒曼逐渐停止的几首狂欢节曲（例如《狂欢节》Op.9）的相似之处同样站得住脚；拉威尔曾把Op.9改编为管弦乐曲。

《达夫尼与克洛伊》

本节论述的最后一部作品是《达夫尼与克洛伊》（Daphnis et Chloé），作曲家最辉煌的乐曲。拉威尔很早，可能早在1909年贾吉列夫剧团快要风靡欧洲时，就受托创作此剧，这部舞剧音乐的写作花费了作曲家几年的心血。当然，此剧直到1912年6月（又是在夏特雷）才上演，颂赞酒神的乐段需要大改。的确，引起麻烦的不光是拉威尔的音乐，还有一些外来因素。贾吉列夫要求给这一古代著名的神话写作一部真正的异教徒式的配曲，但舞台设计莱昂·巴克斯特（Léon Bakst）却具有更多的现代设计意识。拉威尔由于坚持自己的一贯作法：用某种特殊的目光（这一次是用凡尔赛宫廷画家的眼光）来看待历史，使事情更加复杂。结果是：尽管有可以想像出的最辉煌的音乐，芭蕾舞剧却没有完全取得成功。福金（Fokine）的编舞可能也是舞剧失败的原因之一，尽管我们不知道什么样的舞蹈演员能处理拉威尔复

杂的节奏变化。此芭蕾舞剧讲述了男女主人公纯洁的爱情由于男主人公的情敌道尔康、女妖莉丝妮昂和一队野蛮的海盗而陷入危险之中的故事。最后，牧神潘垂怜这对恋人，使他们重新相聚。我们真正感兴趣的是这个舞剧的音乐，现在听到的主要是两部大型管弦乐组曲的形式。其中第二部组曲的知名度在拉威尔的管弦乐作品中几乎是最高的。在详细分析这两部组曲前，有必要看看作曲家思想中的希腊文化影响。法国人对古希腊文化的顶礼膜拜一向是有名的，但拉威尔对古诺（Gounod）、福雷等人的传统文化思想并不感兴趣。

大评论家 M. D. 卡尔沃科雷西（M. D. Calvocoressi），曾就此主题写了一篇论文，他相当有力地驳斥了《达夫尼》或拉威尔写作的希腊歌曲源于其本身对希腊文化的热爱❶。他大致说明了自己的论点：即拉威尔实际上更迷恋俄罗斯、西班牙以及东方音乐。尽管这一论点在很大程度上是正确的，但也可以说卡尔沃科雷西有点言过其实了。到贝尔维迪尔去参观，就会发现：拉威尔至少对希腊花瓶上的图案感兴趣，其餐厅中的几把

---

❶ 《在达夫尼与克洛伊中的拉威尔》（《听众杂志》〔The Listener〕，1933 年 2 月 22 日）。

椅子都饰有希腊人的画像，与德彪西《苔尔夫的舞女》（Danseuses de Delphes）中所设想的场景非常相似。无可置疑，与一般的古典学者相比，他对史料较无兴趣。的确，没有迹象显示他如何精通希腊作品；但作为艺术家，他喜欢地中海的碧空；作为一个典型的法国知识分子，他追求某些古人所表现出来的智慧。专家会证实，拉威尔的这些爱好由于西古提（Scythian）和希尔卡西安（Circassian）的影响而变得庸俗。有趣的是拉威尔从未真正去过希腊，就连他去中东旅行，也只是短暂停留。与儒勒·凡尔纳（Jules Verne）一样，他是“从未去过那里的永恒旅客”，也许这最好不过了；毕竟，亚瑟·瓦雷（Arthur Waley）从未去过中国，对中国地理不像对中国文学那样感兴趣。迪帕克（Duparc）还有肖松（Chausson），也与拉威尔一样，决意不去探察他们最喜欢的土地，但他们的想像却是如此生动逼真。晚年，拉威尔在北非做短暂旅行时，显得很厌烦，当菲斯的美术院院长请他听一些民族音乐时，他回答说：“如果我要写阿拉伯音乐，其阿拉伯味会比这些音乐浓许多！”

拉威尔对希腊音乐所知道的那点东西，无疑是在音乐学院从胡伯特·贝尔诺（Hubert Pernot）、布尔戈-迪

库德雷（Bourgault-Ducoudray）和福雷那里学来的，但他未必真对这种音乐的音调感兴趣。相反地，他具有应答一种文化的艺术回声的那种想像力。像颜色、纯度、亮度这类的问题比记谱法甚至调性更令他感兴趣。他那著名的“改头换面”审美观肯定是由此产生的，以使他免遭诋毁；这一审美观也表明了卡尔沃科雷西的论点并没切中要害。拉威尔想用一个时代的观点去扭曲另一个时代的价值，这一点也成了作曲家生前直到今天，与大众之间产生误会的主要原因之一。对于某位指责他作品做作、不自然的评论家，他不耐烦地反驳道：“他没有想过，不自然可能正是我的自然本性?”这一点是否是真的，值得怀疑，但拉威尔总是竭力避免直接表现他所选定的主题材料。他在《达夫尼与克洛伊》中的希腊观念，无疑是让贾吉列夫和大众认为此作品具有神秘化倾向的原因之一。

依次看这两部组曲，第一组曲由乐团与合唱团演出的三个“交响乐片段”组成。由于费用增加和排座困难，在音乐会演出中经常取消合唱，拉威尔同意用管风琴代替合唱团。这三个交响乐片段并未按人们预期的顺序完全遵从芭蕾的叙述手法。然而，它们的标题——《夜曲》（Nocturne）、《间奏》（Interlude）、《战

舞》（Danse guerrière）——极具说明性。第一个片段描绘的是仙女们在故事发生的岛上翩翩起舞。在芭蕾舞剧中，这个情节之前，还有主人公达夫尼与醉醺醺的牧羊人道尔康竞赛的场面，他们间的竞舞是为了获取克洛伊的香吻；而克洛伊的地位也同样受到威胁，女妖莉丝妮昂想勾引达夫尼，并对他施予短暂的迷惑。可想而知，是达夫尼赢得了克洛伊的爱，但就在此时——在这部组曲中是通过《间奏》来表现的——他们突然遭到海盗的侵害。在百般羞辱克洛伊之后，强盗们试图把她劫走，牧神潘阻止了他们，吓得他们仓惶逃走。第二部组曲包括了大部分较有名的音乐如：壮丽的《日出》（Lever du jour）、《哑剧》（Pantomime）、《集体舞》（Danse générale）。第二组曲的规模比第一个组曲大许多，拉威尔补充说明：合唱可以由其他乐器代替。

第一组曲——《夜曲》、《间奏》、《战舞》——开始处，音乐表现仙女塑像头上环绕着点点亮光。突然她们从像座上走下来，故事情节开始了。首先，整个乐章是由弦乐的震音来制造氛围。长笛构思自由、华彩乐段般的花体句（flourish）开始进入其中，在调性变化带来新的更慢的齐奏主题前，这些乐句一直持续着。

整段音乐的气氛很热烈，充满了柔和的“阿拉伯风格曲”，小提琴和中提琴的滑奏更慢地重复这一乐段。过了几页后，音乐又回到了C大调，达夫尼拜倒在克洛伊的脚下表示爱意。合唱团分成通常的四声部，是无歌词的❶。《间奏》源于一个较早的主题，是纯粹的器乐曲，它运用了双簧管、长笛，并在一个长长的低音提琴持续音上，汇合了法国号和小号。在这个温柔的梦幻中，音乐突然把我们带到了海盗的营地进入了《战舞》(活泼、粗犷)。强盗们手举火炬，开始把克洛伊拖走。但牧神潘愤怒的面容从岩石后出现时，他们全都吓坏了，而此时的达夫尼却已在悲痛和精疲力竭中倒下。

第二组曲的《日出》、《哑剧》、《集体舞》，包括了拉威尔作为管弦乐作曲家最辉煌的功绩。用长笛表现的鸟鸣声——描绘着新的一天的到来，达夫尼悲哀地苏醒过来——仿佛是《大拇指汤姆》一曲传出的悠远鸟鸣。这一段在风格上而不是在配器上，更预示着梅西昂

---

❶ 诺曼·德穆斯（Norman Demuth）（《拉威尔》〔Ravel〕，伦敦，1947年）强调作曲者是一个不称职的合唱作曲者，并举出此例：男高音的升B音毫无准备地与（高一个八度的）第二女高音的升C音相冲突。

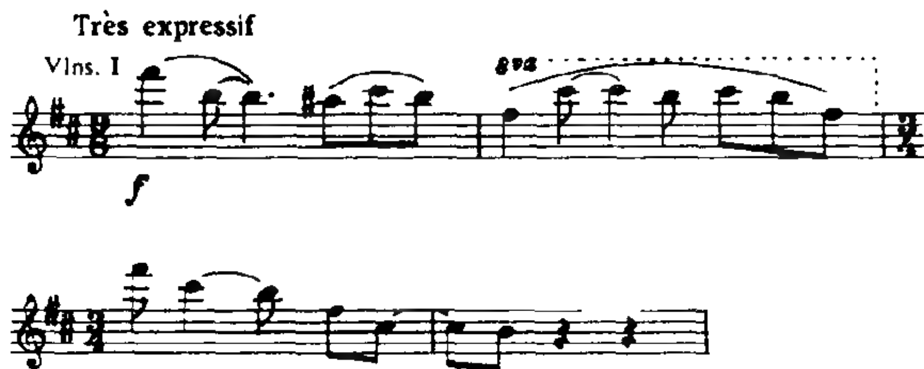
（Messiaen）的钢琴曲《鸟》（Catalogue d'oiseaux）的出现。某些评论家喜欢听这一段以非常清晰的方式进行演奏（这几乎是不可能的），其他人则喜欢略为模糊的演奏风格。透过这一微弱悠远的声音，大提琴与中提琴主题渐渐地从乐团的低声部发展起来。形态上模糊不清，这是这位音乐家作曲艺术的一个杰出成就：

谱例 7



这一段还算不了什么，第 26 小节优美的长笛独奏，把我们的注意力直接引向一个过路的牧羊人。正是在这些村民中，克洛伊终于被找到，两个恋人互相拥抱，乐曲进入狂喜的小提琴高潮：

谱例 8



显然，牧神潘回想起自己对西琳克斯的爱，受到触动，因而对此事加以干预，促成了一对情侣的重聚。

在下一个乐章《哑剧》中，拉威尔充分利用了乐团比较丰富的乐器。达夫尼与克洛伊模仿着藩与西琳克斯的故事，弦乐器演奏的和谐和弦极其清晰和松弛地体现了这段音乐错位的温情；几乎所有的木管乐器（尤其是双簧管、单簧管和英国管）都有令人难忘的独奏。《集体舞》作为结束乐段，以大众欢腾的场面代替了宁静的喜悦。在长笛充满甜美、精湛的颤音与级进的独奏引导下，音乐突然进入猛烈的节奏状态，只有鲁塞尔的《巴克斯与阿里阿德》（Bacchus et Ariane）的结束部分能与之相比。欢乐的场面变得喧闹，相当大的打击乐器组的每个成员都加入了这一场面。拉威尔用古响板（crotales，特殊的响板）来推动乐章的发展，就像从前他曾用风声器来模仿海上微风吹过小岛时的声音（在这部作品演出时，并不常用)。在这如此短的篇幅中，很难让读者真正了解拉威尔在《达夫尼》第二组曲中所展示的一切令人叫绝的独创之处，但这个随意的小号声就代表了他惊人的胆量：

谱例 9



与普罗科菲耶夫（Prokofiev）一样，拉威尔也认为在耐心处理乐团，这个几乎是自动化传动装置——其运动机制与上发条的玩具相似——的过程中，有一种说不出的喜悦，而在他的全部创作中，没有任何东西像《达夫尼与克洛伊》的最后几页那样更能证明这点。它们极有可能是二十世纪音乐所有作品中最令人激动的章页，尽管还有斯特拉文斯基的《春之祭》（Le Sacre）（在那时，认为作品中较为热烈的部分尤其是《战舞》源于鲍罗廷〔Borodin〕的《伊果王子》〔Prince Igor〕中的舞蹈）。很难知道拉威尔从什么地方获得了这种惊人的管弦乐技术，使他能写作出像《达夫尼与克洛伊》这样的作品。除了俄国人外，显然他受到理查·施特劳斯相当大的影响，施特劳斯同样配器丰富的音诗出现于 1880 年代。作为法国人，拉威尔肯定还从圣－桑那里学到不少东西。不管圣－桑的作品有什么样的不足，但他显然清楚：如何在较大的合奏组合中获得最清澈流畅的效

果，因为他毕竟为此写作了半个多世纪。的确，拉威尔也从不羞于承认自己受到某人的影响。瓦格纳也许没被列入对他产生影响的作家之列，可能在萨蒂的影响下，拉威尔把瓦格纳的作品称为“和声的大恶梦”（le grand cauchemar harmonique）。这并不是包括德彪西在内的大部分法国作曲家对他的看法，但是当时他们在写作整部歌剧方面几乎都与拉威尔不同。也许正是拉威尔的明快色彩和新颖别致的配器法为法国冲破瓦格纳主义坚硬的保护壳，向《游行》（Parade）和“六人团”（Les Six）的时代迈进，做出了很大的贡献。在不到十年的时间里，这个清新、渐增式的音型法就成为制造管弦乐效果的手段。

谱例 10



后期管弦乐作品

《库普兰之墓》

由于战争的恐怖令拉威尔烦恼痛苦，因此他在1914～1918年间写出的作品极少，一点也不令人吃惊。除了完成开始于1914年6月的《钢琴三重奏》，他几乎全心投入钢琴组曲《库普兰之墓》（Le Tombeau de Couperin）的创作之中，并于1917年底完成了这一爱国主义的作品❶。只需看一下这部作品的题献页，就会发现此作品与战争的关系，因为每一页上都有一个死于沙场的战友的名字。这部作品最初有六个乐章，但在1919

---

❶ 一部计划中暂定名为《Zaspiak-Bat》的巴斯克钢琴协奏曲被放弃了，《圆舞曲》（从1911年起，作曲者就开始构思）被推迟到停战后才完成。为混声合唱创作的《三首歌曲》（Trois Chansons）花费了拉威尔的精力。

年，作曲家选了其中的四个乐章用于管弦乐演奏。它们是《前奏曲》（Prélude）、《佛拉纳舞曲》（Forlane）、《小步舞曲》（Menuet）和《里戈东舞曲》（Rigaudon）。删去的乐章是《赋格》（Fugue，被认为是不太用心之作）和基本上是为钢琴写作的《触技曲》（Toccata），此乐章可能被认为过于独特，不好改编。乐章的顺序进行了改动，快速、活泼的《里戈东舞曲》以前为第四乐章，现在虽然还保留了原来的序号，但为组曲的结束乐章，而其后的《小步舞曲》则作为第三乐章加在前面。

拉威尔试图模仿库普兰独特的作品风格的时间有多长，不在此书的研究范围内，不过他承认：他是把这部作品作为对整个法国音乐、而不完全是对十八世纪音乐的赞礼来构思的。让人不解的是：他写作这部作品时所使用的范例竟是李斯特钢琴的《超级练习曲》（Études transcendantes）和交响诗《马捷帕》（Mazeppa），因此，可能就在他创作钢琴曲时，脑子里已经有了管弦乐的构思[1]。《里戈东舞曲》的第 72 ~ 73 小节以及第 77 ~ 78 小

---

[1] 《马捷帕》是《超级练习曲》中的第四首曲子，后来由李斯特改编为管弦乐形式，此交响诗对拉威尔、鲍罗廷、柴科夫斯基都产生过影响。

节显然最能表现木管乐器的音色。有一个共识，即《里戈东舞曲》的改编比原作更新颖别致，至少它成了一个很独立完整的作品。例如，罗兰－曼努埃尔（Roland-Manuel）就夸张地评论道：

> 两年后，为了巴德路浦音乐会，它被改编成绝望的管弦乐作品……它所产生的效果，的确具有莫扎特的特点。每个移动变化都绝对符合规范。拉威尔用非常简洁的手法获得了整个作品朦胧丰富的色彩变化：准确地说，事实上，这部作品相当于并可能超过了他最成功的管弦乐杰作❶。

另一些评论家如乔治·雷昂（Georges Léon）争辩道：这两种音乐形式都是妙趣横生的，那些认为一定要贬低一种形式以抬高另一种形式的评论家势必对拉威尔造成很大的伤害❷。他说这些话的全部意图与目的在于："我

---

❶ 《莫里斯·拉威尔》（Maurice Ravel，辛西娅·乔利〔Cynthia Jolly〕翻译，伦敦，1947 年）第 81～82 页对《库普兰之墓》作出了具有特殊价值的评价，因为作者是拉威尔少数的几个密友之一。

❷ 《莫里斯·拉威尔》（巴黎，1964 年），第 131～132 页。

们为什么不感激每部作品?”这是大家的同感，尽管这几乎意味着我们同意拉威尔自己奇怪的看法：即音乐就是音乐，不管它的外部包装形式如何——说此看法奇怪，是因为这个奇特的看法竟来自一个大半生致力于研究配器特殊效果的人。

《库普兰之墓》的管弦乐组曲于 1920 年 2 月 28 日首演由勒内－巴通（Rhené-Baton）指挥；翌年的 11 月，同一管弦乐形式由鲁尔夫·德·马尔（Rolf de Mare）的瑞典芭蕾舞团在香榭丽舍剧院演出。几乎可以说，这两次管弦乐组曲的演出要先于它的钢琴曲首次公演（实际上钢琴曲的首演是由玛格丽特·隆 1919 年 4 月在加沃大厅举行的），因为下述事实危及到原作的演出：玛格丽特·隆的前夫、评论家约瑟夫·德·马尔利亚夫（Joseph de Marliave），曾是这部组曲最初受题献的英雄之一。他的去世所带来的打击，以及此事与《库普兰之墓》中《触技曲》的联系，使钢琴家在这首钢琴曲首演后大病一场，对其表演生涯造成了威胁。拉威尔决定不把这部作品从其手中拿走给里斯勒（Risler）演奏。因此，一直等到 1921 年，这部钢琴组曲才重演。此后，这部作品的两种音乐形式都成了经常演出的曲目。

值得一提的是：拉威尔并不是第一位在法国使用

新古典主义舞曲形式的人。早在普法战争时，阿勒克希斯·德·卡斯提翁（Alexis de Castillon）的《古风曲作》（Pièces dans le style ancien）就采用了这些形式，甚至连古斯塔夫·萨马泽伊（Gustav Samazeuilh）的《G 调组曲》（Suite en sol）也比《库普兰之墓》早发表大约十六年。拉威尔有点不满意这种说法，即：德彪西的《钢琴曲》（Pour le piano，1901 年）也许对他有所帮助；但他也不能否认：分为《前奏曲》、《萨拉班德舞曲》和《触技曲》的《钢琴曲》如果不是在音型法（figuration）上，起码在形式（form）上也部分预示着《库普兰之墓》的出现。而德彪西的朋友肖松的《舞曲》（Quelques danses）比德彪西的作品还要早五年。因此到 1917 年尚古之风还在盛行，以至于“六人团”的成员们，在 1920 年代中期还采用更衰微的古风表达手段。

为二支长笛、一支双簧管、一支英国管、两支单簧管、二支巴松管、两支法国号、一支小号、一架竖琴与弦乐所改编的管弦乐曲《库普兰之墓》规模相对较小，但乐器的演奏强度常常相当大，如：《前奏曲》开始处的十六分音符（标记为 ♩ = 92）就要求双簧管的演奏非常快速精确；在《小步舞曲》中，双簧管的演奏量也很

大。一些缺乏经验的演奏者抱怨此组曲让他们喘不过气来，这并不奇怪。尽管如此，单簧管在第一首乐曲中接替了一些快速的固定低音段的演奏任务；而长笛肯定比钢琴更能奏好在第 23 小节开始的加装饰音附点四分音符。而在另一些地方，管弦乐器就不见得比钢琴更具优势，如在此作品尾部 16 小节清晰的下行音阶中。这些下行音阶用钢琴上的第七个八度开始演奏，具有均匀清澈的演奏效果；而用长笛，它们则变得过于吱吱作响，致使音色减弱。然而，乐团在结束小节中取得了无可争议的胜利，因为这些小节包括了一个含有完全主音三和弦的延长颤音。在这点上，拉威尔用竖琴代替演奏连续上升的滑奏，将木管乐器与分别加弱音器的弦乐器用来演奏这个颤音。效果非常诱人。

在《佛拉纳舞曲》（源于意大利而并非法国）中，作曲家所面临的主要危险是：由于继续“滥用”大调主题，可以说有可能造成旋律线的断裂。拉威尔最好的旋律具有连续的（unbroken）特点（《G 大调钢琴协奏曲》中，慢乐章的曲调可能就是最好的例证），这正是最令人赞叹的旋律特点。可是，人们发觉各种优势弥补了旋律的断裂。第 9 小节长笛的八度跳跃，使它能够支持高音 B 在加附点的二分音符长度内越过小节线，让较低

的双簧管易进行对位演奏。用拨奏大提琴和弦来代替第二小节相关点上钢琴空心五度所造成的旋律跳跃，比任何其他特点都更能让我们产生深刻印象，钢琴在这里不如乐团生动活泼。在临近结束的几小节中，第一主题的分配更加令人满意，尾声在不同乐器的变化运用中逐渐消失。然而这一次，最后的颤音并不如前奏曲结尾处的颤音处理得那样精湛。大部分评论家认为《佛拉纳舞曲》是此组曲中最精致的乐曲。这首乐曲的确很迷人，它惟一的缺憾是有点过长。但我们很难指出拉威尔的音乐中有比此乐曲更玲珑剔透、炉火纯青的作品了。可是这部作品要想产生影响，必须具有非常严格的速度。

尽管《佛拉纳舞曲》如此优美动人，但拉威尔自己肯定对《小步舞曲》怀有深厚感情，因为它是我们看到在他谱架上的最后一部作品。今天，它依然在谱架上。它实际上是拉威尔此类形式中最好的作品，在《古风小步舞曲》和《小奏鸣曲》的中间乐章中均有它的先兆。它颇像《小奏鸣曲》中的中间乐章一样，往往不被当作真正的“小步舞曲”来演奏；这就是说，它鼓励过于缓慢流畅的乐曲处理。的确，维拉多·佩勒米特（Vlado Perlemuter）提醒说，不要把拉威尔那众所周知的关于活

泼与重音的清规戒律太当真了，肯定有时演奏者把拉威尔作品中的“不减速”（sans ralentir）演得过火了❶。但这是使舞曲类的动机能更经常得到强调，所有对“中速快板”的偏离应予避免的惟一情况。另一方面，此乐曲由于主要具有主调音乐（homophony）的特点，它所表现的问题要比其他几首乐曲少。例如此乐曲的开始部分非常适合木管乐器演奏，是这一阶段常见的例子之一。在此乐曲中，钢琴与乐团可以说具有基本相应的手段（如：与木管组乐器相应的高音部和弦、与法国号相应的持续低音、与快速进行的竖琴音型相应的柔和琶音）。也许最有意思的是：拉威尔经常转而求助于断奏和重音，甚至当总体力度为“很弱”（*pp*）时也是如此。拨奏再一次成为最适合结束作者乐曲的手法。只是临近尾声处，小步舞曲的主题通过英国管（以微小而令人愉快的节奏变化）返回到某些过度低的大提琴琶音上时，才使人们产生某些疑问。三声中段（trio，或在钢琴形式中叫“缪塞特”〔musette〕）很成功，法国号与小号造成了很强的高潮。

---

❶ 《Ravel d'après Ravel》（洛桑，1961 年），与海伦·茹尔丹－莫兰日合著。

也许各乐段之间对比更强的《里戈东舞曲》对演奏者来说是最大的挑战，就像它肯定已给管弦乐作曲家拉威尔提出了极大的挑战一样。乐曲的第一部分比较直截了当。尽管它只标有相当“活泼”的指示，我们还是忍不住感到指挥家已养成以过快的速度演奏此乐段的习惯。它的明快色彩（主要是通过小号形成的）与其他几首乐曲中对弦乐器与木管乐器的依赖十分相称，尽管人们渴望在24小节末重新运用钢琴，但在中间部分却出现了真正的困境。这并不是一个纯粹的总谱写作问题，因为总谱写作是一件真正令人愉快的事情，正如下面长笛部分所显示的那样：

谱例 11



的确，这是因为指挥者把乐曲的速度放得过慢，以至于像诺曼·德穆什（Norman Demuth）所说的那样，使音乐

“丧失了它的全部活力”。❶

《圆舞曲》

拉威尔音乐剧作中下一个重要的作品，是也引起了不少误解的《圆舞曲》（La Valse）。这部源于一次大战前交响诗《维也纳》（Wien）的作品，完成于1920年春天。拉威尔不仅改换了这部作品的标题，而且还把其副标题改为“舞诗”（choreographic poem）；其原因相当清楚。由于他为俄国芭蕾舞团写作的音乐获得了相当大的成功，作曲家自然希望在战后与这个既时髦又有利可图的舞蹈团重新建立关系。依李法尔（Lifar）的说法，拉威尔1917年找到贾吉列夫，想得到一份可靠的合约。如果真有此事，剧团经理在拉威尔退伍之前，基本上没有理会此事，甚至在以后他向拉威尔提出的写作建议也是尝试性的而不是确定的。但拉威尔——此时情绪低

❶ 见《法国钢琴音乐》（French Piano Music，伦敦，1959年），第98页。德穆什的看法很对，这段音乐对于轻信的演奏者来说，是一个有名的圈套。它标为“略为不活泼”，因此它的速度与管弦乐曲写作相反，应该是与前一部分差别不大。总之是要求力度上的对比。

落，部分是由于其母逝世——决定把这些“试探性的建议”看作是一项坚实可靠的承诺，开始创作一部他希望是另一个、也许更为成功的芭蕾作品。但贾吉列夫拒绝把这部新作看作是芭蕾音乐。在作品完成的那一年 12 月，这部作品由谢维亚（Chévillard）领导的拉穆勒管弦乐团作为音乐会曲来演出。由于这部作品长期以来主要是作为音乐会曲介绍给公众的，我们也许有理由根据它本身的特点把它看作是管弦乐作品，而不是像看待《达夫尼与克洛伊》那样，把它看作是一部改编曲[1]。尔后，也真有《圆舞曲》的钢琴形式出现，但这是“钢琴曲形式出现在管弦乐形式之后而不是之前”惟一的一次。事实上，像扬科列维奇（Jankélévitch）这样的赞赏者，甚至把这一过程与李斯特为双手改编《浮士德交响曲》（Faust）中的《行板》加以比较。

一谈到写作《圆舞曲》，拉威尔又恢复了一贯高昂的精神状态。事后他曾回忆道：

---

[1] 这部作品最终由伊达·鲁宾斯坦（Ida Rubinstein）作为芭蕾音乐搬上巴黎歌剧院的舞台，但这已是 1928 年 11 月。因此，很难否定这种情况的出现。

> 我打算把它写成我认为会给人“充满幻想的、迷人的”印象的、绝妙的维也纳圆舞曲。我把它放置在1855年左右宫廷的舞台布景中❶。

而在这个时期的一封信中，他高兴地宣布：

> 我兴奋地旋转着，因为从12月3日起我开始配器了❷。

对于那些认为这部作品俗气、对其不屑一顾的评论家来说，他的第一段话似乎是关键。塞西尔·格雷（Cecil Gray）是最早持这种看法的评论家之一，但他并非是惟一指责其作品为“精心制作的仿作”的人。说其精心制作倒是不假，但它并非——或至少不全是仿作。“充满幻想的、迷人的”这句话排除了模拟的因素，暗示着拉威尔决意写作精致的作品，而不是去模仿施特劳斯家族。由于刚刚看到弗朗茨·约瑟夫的壮观世界彻底

---

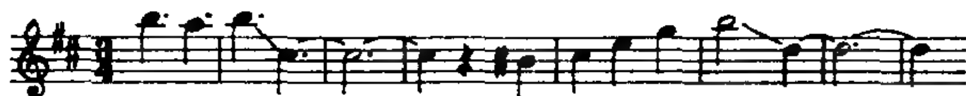
❶ 同上。

❷ 罗兰－曼努埃尔的《莫里斯·拉威尔》。首次摘录于拉威尔1928年授意朋友写作的自传性作品中，其中的一些话出现在《音乐杂志》中。

毁灭，拉威尔也许打算让自己的作品包含讽刺与预言的因素。

贾吉列夫拒绝《圆舞曲》对拉威尔造成的伤害，成为他以后转而更多地从事改编，或重新陷入沉默的原因之一。然而毫无疑问，作品引起的混乱，反映了拉威尔在精神与艺术生涯中的相应危机。除去全部心理因素，乐谱中纯技巧结构比早期任何一部作品，甚至包括《达夫尼与克洛伊》中的纵酒狂欢一幕还要狂乱。它们期盼着《波莱罗》似的歇斯底里的引导手法的出现。令人惊奇的是，作曲者从基本的3/4拍里引出丰富的变化，而主题生硬扰人的音程（常常分散成快速进行的片段）开了法国作曲家之先。作品的开始部分，是在《日出》（Lever du jour）音阶上出现的巨大渐强，作曲者在此采用三把而非两把的低音提琴。当雾气散尽时，巴松管让位于长笛，大提琴和低音提琴让位于小提琴，一个典型的、拉威尔式动机出现了：

谱例 12



这个动机使人想起哈布斯堡宫廷，其优雅的气氛通过在竖琴上快速使用两个定向的滑奏得到了明显夸张。而此

刻，不协和二度用对比大的木管音色在高音部徘徊。在长笛、单簧管、双簧管和英国管奏出的一段震耳欲聋的乐曲之后，一个新的主题——与《高贵而感伤的圆舞曲》中的第七乐章的主题非常相似——通过双簧管独奏出现了：

谱例 13



有特色的是，这个主题立即用高出一个八度的长笛重复，而后又过渡给小提琴，经历了各种令人眼花缭乱的变化。其中众多的上行七度与下行七度，使它能很好地表现作曲者的思想。在拉威尔好动感情的崇拜者看来，正是这一主题使这部作品具有特殊的光彩。对于演奏技巧娴熟的人，值得注意的是：在第二小提琴（第 164 ~ 169 小节和第 172 ~ 175 小节）上，用于支持主题的不可思议的三音（triple stopping），采用了切分音的节奏。

在这个出奇长的乐谱的稍后部分，拉威尔通过弦乐器又获得了另一个大胆的效果：小提琴、中提琴、大提琴组的巨大联合滑奏，从三个八度奔流直下到中间 C 下面的 G 音。以后他仍然把每个提琴组一分为四，在

较高的自然音阶不协和音的范围内，产生了他的一种典型的连续九度音。这个效果也可以作为对音量的示意，作曲家欲通过把乐团分成比平时更小的组，来达到这一效果：

谱例 14

同时，新的圆舞曲旋律一扫而过，这在旋律上对于刚经历了军旅生活、敏感的神经受到巨大冲击的人来说，尤

其显得过于浪费。总之，在《圆舞曲》中，至少有八个大调主题，不少主题表面看来相似，但却包含着不能说是纯粹炫耀的一种节奏、和声与配器的微妙变化。那些始终认为这部作品浮华的人，也不能不承认它具有惊人的活力。

弦乐组这样故意的分组，的确要求拉威尔必须努力加强其他地方的旋律线来进行补偿。拉威尔的敏锐，使他能通过音色高亢的木管乐器稳固的模进齐奏来进入最浓密的和声。在作品临近尾声之处，这一点变得尤为突出，实际上是高潮的因素导致了这点。同样有趣的是，观察拉威尔如何凭借交换原则，在持久不变的进行之中，保持两架竖琴：他用一架竖琴演奏 6 或 8 小节，而后又交给另一架竖琴演奏，如此无限循环往复。在速度上，作曲者保持了严格运用标记符号的习惯。他经常很准确地标出一个覆盖 20 小节的变化，如在某处写着“加速到 85”。就此而言，说演奏德彪西作品的方式有好几种，而演奏拉威尔作品的方式则只有一个是正确的。自然，《圆舞曲》与大部分曲作相比，更多地以这些突发性的速度变化为先决条件，因为从本质上说，它是一部“渐强”练习曲。在这方面，它与《波莱罗》的主要区别在于：它涉及的是一连串而不是一个“渐强”。

这始终是一个微妙的挑战，以免人们铸成错误，让前一个“渐强”胜过后一个“渐强”。这样的错误德彪西和施特劳斯偶尔也犯。在这种情况下，无疑拉威尔为最后16小节狂热的高潮蓄积起能量，在这16小节之前有一个意料中的指示“加速直至结尾”，乐团开始以大型的合奏进入D大调。

《波莱罗》

尽管《圆舞曲》音色绚丽，感情奔放，但它却是在偏僻的阴暗寒冷的拉布拉村写作的，它与《波莱罗》(Bolero)的写作情况完全不同。《波莱罗》的写作起因于拉威尔在前往美国旅行前，接受了伊达·鲁宾斯坦的写作建议。她希望得到一首芭蕾舞曲，并设想阿尔贝尼斯的《伊比利亚》(Iberia)会是一个很好的创作主题。拉威尔同意了，因为他是这位西班牙钢琴家兼作曲家毫无保留的崇拜者。但他们俩都不知道：阿尔贝尼斯已签字将其作品改编成管弦乐的权利授予了费南德斯·阿尔沃斯(Fernández Arbós)。当阿尔沃斯了解到拉威尔对此有兴趣时，曾慷慨地提出暂时出让配器的权利，但巴斯克人的自尊立即使他坚持不放弃自己的权利，拉威尔的

打算落空了，阿尔沃斯继续自己的配器计划，为几部较有名的作品进行了配器。最后，鲁宾斯坦夫人让拉威尔为其准备在1928年11月举行的盛典写作一部西班牙风情的音乐作品——在这次盛典上，没有上演拉威尔的《圆舞曲》，但首演了奥涅格（Honegger）的《赛姬》（Psyché）和米约（Milhaud）的《心爱的人》（La Bien-aimée）❶。在《波莱罗》中，旋律与和声多少保持着稳定，节奏的变化也很少，它发展成了一个不间断的“渐强”练习曲。拉威尔自己说这部作品“是个玩笑”。但这个玩笑并非无价值，其实验作用是重要的。不过，从以前从未有作曲家尝试过写一部不断重复的乐曲这一意义来说，这部作品并不新颖，如肖邦的《摇篮曲》（Berceuse）就有一个不变的低音部分。但十七分钟很长，只有最麻木的人才会否认：拉威尔通过不寻常的手法成功地制造、激起和延续着真正的精神紧张状态。

在作曲家创作的这个特殊时期，节奏成了他感兴趣的因素（1927年的《马达加斯加歌曲》〔Chansons

---

❶ 《圆舞曲》出现在同一个演出季的11月20日，《波莱罗》晚两天上演。

madécasses〕和他对爵士乐开始发生兴趣就是两个征兆），他毫无困难地发明了一种西班牙－阿拉伯风格曲，形成了这部新作的旋律。有人说这一旋律与法利亚的《魔法师之恋》（El amor brujo）很像；但朋友们则证实，现在的这一旋律是他有一天在钢琴上很偶然得到的。他从童年起就喜欢一切西班牙音乐；无需提醒，他第一部成功的管弦乐作品就是《西班牙狂想曲》。他喜欢西班牙音乐轮廓鲜明、旋律线稳定的特点。拉威尔风格的真实性，从这部作品开始的曲调——无疑也是他所创作的最出名曲调中，就表现出来了：

谱例 15



有必要注意拉威尔对速度的说明，因为每个人都知道，他曾轻率地指责托斯卡尼尼（Toscanini）不重视他的乐谱指示。其附加的指示是："极其中速度"（moderato assai），而大指挥家也许一直沉醉于过分轻快的心境之中。托斯卡尼尼的回答——大众永不会接受按所指示的速度演奏的作品——看来很难得到证实。

《波莱罗》某些成功的技巧，在人们对这部作品更

大的音乐效果争论不休中被忽视了。例如，拉威尔几乎就在发现渐强的限制的同时，证实了关于转调的一点。他发现，通过使用持续的拖延术——坚持同一调性和运用连续的持续音——当转调终于发生时，转调的意义得到了大大的加强，最后向 E 大调的转调是这部作品的和声高潮，它过于渲染了高兴的情绪。这和西贝柳斯(Sibelius)《第二号交响曲》最后乐章的结束乐句，或李斯特在格里格协奏曲结束章页中所发现的“真正的瑞典班可”（real Swedish banko）非常相似。如此出人意料的转调是写作优秀乐曲的方法。由于这种奇特的刺激（这种刺激使我们从不对莎士比亚作品熟悉的故事情节感到厌倦），我们怀着着迷的期盼，一遍又一遍地倾听这类音乐。无论如何，《波莱罗》如玛德兰·高斯（Madeleine Goss）所强调的那样“使两个大陆大吃一惊”❶。一些人惊呼：“妙极了！”另一些人只是说：“简直疯了。”但没有人对此无动于衷或不受感染。这是公认的成功之作，为此，作曲家已经等待了一生。

---

❶ 《波莱罗：莫里斯·拉威尔生平》（Bolero：the Life of Maurice Rave，纽约，1940 年）。

协奏曲

成为世界上著名的作曲家后，拉威尔自然发现各种演奏家都恳请他创作新作，以提高他们音乐生涯的知名度。其中拉威尔最同情的一人是钢琴演奏家保罗·维特根施泰因（Paul Wittgenstein），他在战争中不幸受伤，只剩下左手。拉威尔与维特根施泰因于1930年在维也纳相会；就在此时，拉威尔作品的长期演奏者玛格丽特·隆请他创作一首较传统的协奏曲。因此1930～1931年，拉威尔又一次地忙于完成大规模的创作计划。从1918年起，他就没写过任何钢琴作品，尽管他曾多次在这种乐器上证明他高超的音乐才能。此外，他从未为钢琴写过协奏曲，而在法国音乐史中的这一时刻，钢琴协奏曲正在获取一个非常特殊的地位。的确仅在一年后，即在1932年，普朗克为雅克·费弗里（Jacques Février）和他自己试着写了一首供双钢琴弹奏的协奏曲；甚至在拉威尔接受写作此类作品之前，法利亚与普朗克就已经在键

盘音乐创作中试验创新，把大键琴重新引入乐团。

事实当然是，《D大调左手协奏曲》给拉威尔带来了最大胆的挑战，尤其是因为他决定与传统的优秀作品一样，用两行谱表进行创作。相反地，为隆夫人写作的《G大调协奏曲》却写成了一部典型的怡情曲，一部运用其喜爱的艺术赞美手法写作的“华美嬉游曲”。1928年，拉威尔在美国旅游，在那里，他对爵士乐进一步产生了兴趣。一年前他所写作的《小提琴奏鸣曲》已具有蓝调（blues）的特点。这也向斯特拉文斯基、米约和其他年轻曲作者展示：他准备把高超的弦乐技巧与对流行艺术的第一手资料结合起来，以产生一系列惊人的效果。无疑地，拉威尔也对那似乎由独奏者与乐团间长期争斗组成的协奏曲，如勃拉姆斯的协奏曲感到厌倦。他在接受《每日电信报》的采访中，阐明了有关《G大调协奏曲》的写作意图：

> 一首协奏曲可以是愉快和绚丽的，而不需要努力变得深刻，追求戏剧性效果。据说某些伟大的古典作曲家的协奏曲不是为钢琴而作，而是以此为背景而创作的；我认为这种作法极对。

这段话的含意再清楚不过了。拉威尔写作这首特别的协奏曲所用的范例是莫扎特或圣－桑的此类人物，他们两人都具有使用独奏乐器的鲜明突出的才能。无需赘言，这些作曲家显然是各具才能；但上面提到的这个特点却是他们所共有的。正如安塞美（Ansermet）在他去世前不久所做的广播讲话中坚持认为的那样，拉威尔对圣－桑保持着过高的评价，甚至同意福雷在悼词中对他的赞辞，称他为目前欧洲的另一位莫扎特。德彪西和今天我们大多数人对圣－桑的评价却非常不同。

拉威尔当然知道自己不是莫扎特，他的朋友证实说：他最后的评论之一即是说，他作为一个作曲家是失败的，因为他没能达到莫扎特作品的标准。如此承认一点也不丢脸。在我们看来，这句话的全部意味在于：拉威尔更追求《G 大调第十七号协奏曲》K．453 作曲者（莫扎特）的那种轻松愉快、优美雅致的精神，而不是《皇帝协奏曲》作曲者（贝多芬）的那种好斗的精神。正是为了摆脱这种德国的传统，他和萨蒂开始了主要具有高卢人快乐特点的创作试验。实际上，在法国，《G 大调协奏曲》于 1932 年 1 月 14 日便获得首演，而较为忧郁的左手协奏曲，则到 1937 年 3 月 19 日才由费弗里在巴黎首演。同时，可怜的维特根施泰因 1931 年 11 月

在维也纳尽力演完了《D大调左手协奏曲》，在这一年中，这两首协奏曲都写作完毕。

《G大调钢琴协奏曲》

在这两部作品中，《G大调钢琴协奏曲》无疑是较容易被接受的。此协奏曲分为三个界线分明的乐章——与《达夫尼与克洛伊》第二组曲的乐章不同——作品的开始部分为“轻松愉快”的乐曲，在打击乐后面是一连串发自钢琴的固定音型乐段。乐曲的开始部分略具二重调性（bitonal），一些评论家把它与《彼得洛希卡》（Petrushka）中著名的模进相联系。此后，在一连串下行钢琴和弦以及旋动的上行下行滑奏预示下，第一主题又由小号吹出。一些听众把此乐章视为“六人团”大吵大闹嬉戏曲的典型样板（拉威尔在某些方面可以说是这个集团的领袖），但此乐章的主要主题实际上很像一种古老的法国舞曲：布朗莱舞曲。既然如此，此乐章就不可谓不简单、朴实：

谱例 16



稍后，在“较前活泼”部分，单簧管与钢琴一同奏着一个略显拖沓的曲调。盒梆与加弱音器的小号的运用，使这一曲调在第二次出现时得到了加强。只是在显示部的下一乐段出现时，抒情风格才变得明显了，我们在这一乐段感到第二主题柔和透明。第二主题以更有力的和弦方式自由发展，也明显靠快速展示拉威尔式音阶的一个更为出色的插段达到高潮。拉威尔允许发展部沉醉在自然神奇的幻想中，通过这种方式，他作品的新颖独到之处更加妙趣横生。数字 18 处高亢的巴松管与粗哑的小号引入了再现部，而钢琴则继续在华彩乐段中更加柔和地演奏呈示部的主题。这一点是在持续颤音下，确切地说是以肖邦作品《夜曲》Op. 62/1 的方式做到的。尾声在乐器的低音部出现了，这个乐章以整个乐团演奏的八个巨大的下行和弦作为结束。

在一段震耳欲聋的乐曲之后，这个沉着自若的柔板乐章形成了鲜明的反差，它几乎是一个基本不需要其他

乐器支持的钢琴独奏。作为拉威尔创作的最美旋律之一，它的来源曾引起无休止的争论。拉威尔自己暗示[1]其灵感来自于莫扎特的《单簧管四重奏》，而其他人则认为其主题与福雷 1881 年《叙事曲》（Ballade）的开头主题相似。左手音型法可视为又回到《库普兰之墓》中《里戈东舞曲》中间部分的主题，因而使这部作品比人们一般认为的还要新颖别致。尽管如此，拉威尔并非靠灵感写出这个乐章的主旋律；这也许是第一部明显让拉威尔感到才思衰竭的作品；那种最吃力的一小节一小节的写作竟成为迫不得已。的确，尽管这两首协奏曲从表面上看仍是拉威尔的优秀作品，但可以说作曲家在创作它们时就如同在做一件可怕的苦差事。正是在这两部作品后，艺术家的创作生涯开始完结，据推测，这是他病情恶化或某种神经衰弱症造成的。有关《G 大调协奏曲》中的柔板乐章，必须指出的是：它具有精确的重音、稳定的速度和构想乐句的能力。当主要主题重现时，拉威尔把它交由英国管演奏，并伴有极其随意和具

---

[1] 这个暗示可能是作曲家在接受《每日电信报》采访时说的，当时他称莫扎特与圣－桑为他的创作楷模；也可能是玛格丽特·隆所说（见前引书，第 134 页）。

有装饰性的钢琴伴奏。

人们一致认为，急板乐章并不属于拉威尔最好的音乐，乐曲以小鼓滚奏和快速的钢琴和弦开始，紧接着是降 E 调单簧管吹出的格什温（Gershwin）式的尖声以及铜管乐器发出的粗犷的纽奥尔良音调。打击乐器声又一次突然响起，接着长号的拉管又占了优势。钢琴奏出的下行双音阶经过句证明了乐思的贫乏，这个乐章的主体并没因这个乐器高声部的几个单旋律线而有所改善。这些旋律线多少使人想到肖邦《b 小调奏鸣曲》Op.58 中的诙谐曲。当巴松管试图模仿这些旋律时，却因无法原速演奏而受妨碍，结果并不特别灵活迷人。在这个乐章中，小号演奏也同样遇到一些难度大的模进，因为此乐章的音型法太多。有点奇怪的是：这部作品居然还有一批模仿者。

《D 大调钢琴协奏曲》

《G 大调协奏曲》中使拉威尔声誉不衰的一个特点是，他对在《达夫尼与克洛伊》组曲的《集体舞》乐章中已出现的原动因素的处理。这种几乎是机械性的冲动引导着《D 大调左手协奏曲》的每一小节。这首协奏曲

没有一点不合适的痕迹（鉴于受托之事的性质，它原本会不合适），可能是拉威尔最严肃的作品。与上一首协奏曲不同，它没有明确的乐章界线。虽然这部作品分为“快板”、“慢板”与“快板”三乐章，但也可以完全把这首作品看作只有一个乐章。开始部分的音乐很低，几乎听不见。低音巴松管奏出的神秘低鼾声很快就由大提琴和低音提琴的琴声取代。稍后，另一个悲泣的声音来自法国号声，乐团逐渐发展这两个主题，直至气氛高度紧张。此时，我们才听见最初的突然而至的钢琴声。我们所听到的是一个故意煽情的华彩乐段。插入此段仿佛是要证明：没有右手，并不影响发挥精湛的钢琴演奏技巧。当然，音乐正如拉威尔所希望的那样达到了效果。罗洛·迈尔斯公正地说：在收音机和唱片上听这首作品的人，永远也猜不到这首作品是仅用左手弹奏的。甚至科尔托（Cortot）也觉得：如果把此作品改编成双手弹奏的作品，绝不会使听众的反应有任何变化，并因此提议不妨一试。但他没有考虑到拉威尔家族的自尊心。对于拉威尔及其家人来说，这部作品是他最富幻想的作品，他们希望它保持原样。也许在音乐方面，他们比我们想像的还要聪明，因为克利福德·柯曾（Clifford Curzon）等人曾指出：用左手大拇指滚动弹奏，来突出适

当地方的高音音符十分有效。

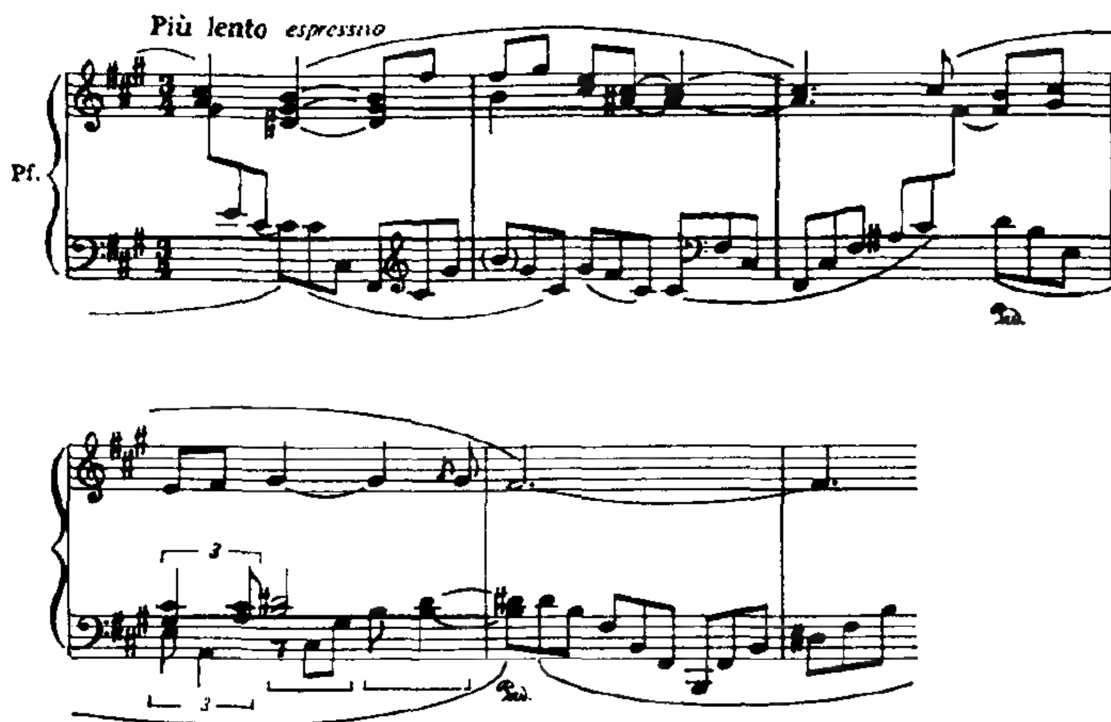
分析《D大调协奏曲》的慢板乐章就会发现西班牙与巴斯克音乐的影响（在这种意义上，它是我们惟一可以用来代替从未付诸创作的协奏曲《Zaspiak-Bat》的作品）。弗雷德里克·戈德贝克（Frederick Goldbeck）[1] 总结说：这个慢板乐章基本上是一首萨拉班德舞曲。我们知道拉威尔喜欢高贵庄严的舞曲，这一结论与此现象是相吻合的。另一方面，弗拉基米尔·扬科列维奇（Vladimir Jankélévitch）指出这个乐章厚重而对称，仿佛是雄伟的廊柱[2]。还有一些评论家认为它与另一个时代典型的大协奏曲相似。的确，这首作品并非欢乐的魔术师——拉威尔的典型作品。但，如吉尔－马尔凯什（Gil-Marchex）所暗示的那样，它仿佛是出自作曲者身上某种更根深蒂固的感情认同。在节奏上，萨拉班德舞曲从理论上来说有点不稳定，一小节音乐要比正统的阿伐奈拉舞曲长。不管怎样，正如这段钢琴曲所证实的，这里的音乐气氛是自由的：

---

[1] "论拉威尔和他的协奏曲"，《音乐杂志》（1933年）第193～200页。

[2] 《拉威尔》（英语版，伦敦，1959年），第57页。

谱例 17



顺便一提，对竖琴的华彩经过句（roulade）进行钢琴模仿，成为这首协奏曲的特点之一。因此，认为诸如上文所摘引的那样的经过句不可能正确演奏的那些人，可以从这样的事实中获得安慰：即在该作品其他类似的情况中，辅助手段随处可见。

尽管如此，想不到的麻烦正埋伏在快板部分。迄今为止，音乐一直保持平静的 3/4 拍，但渐强与加速的结合使音乐向更快的 6/8 拍插段突进。正是这个插段真正需要演奏者具有极其娴熟的演技。它也明显受到爵士乐

的影响，迫使独奏者从钢琴的一端向另一端演奏一连串的滑音——没有另一只手的帮助，似乎不可能达到这种技艺水平。正是因为这些音的演奏具有难度，才必须完全放开弹奏，在这里最糟的莫过于谨慎地拘泥于乐谱。出于本能，大部分钢琴家都采用一种防范性手法，以避免犯错。实际上，要使音乐具有感染力，所需要的是那种据认为是夏布里埃发明的随意“击键”的钢琴演奏法（that sort of flip，key-breaking pianism）。理想的是那类非学院派、类似即兴的演奏者，他心甘情愿地准备用双手——或在这种情况下，用一只手——去冒险。萨姆森·弗朗索瓦（Samson François）就是此类钢琴家，他为此作品录制了很好的唱片。也许拉威尔协奏曲的独特之处正在于：这些作品演奏得最好的通常不是那些受到褒奖的拉威尔音乐专家，他们自然是极其严谨的人，而是一些自行其是的钢琴演奏者，他们丝毫不关心评论家与教授们会怎样看待他们的诠释。这个混乱的幻想曲，临近结束时又一次呈现的巨大钢琴声，比任何语言都更能证明我此话的意思：

谱例 18



第二个华彩乐段接踵而至，协奏曲仿佛过早地以一个诙谐曲似的乐团全奏（tutti）草草结束。

在乐海中有类似于左手协奏曲的作品吗？这类作品一般不常演出。那拉威尔又是从何处寻得这种写作左手协奏曲的技巧而不是动机呢？据悉，他研究了圣－桑的《为左手写作的六首练习曲》（Six Études pour la main gauche），也可能是他通过与斯特拉文斯基的友谊，发现了斯克里亚宾（Skryabin）为左手写作的《前奏曲与夜曲》（Prelude and Nocturne）。但除了稍稍丰富了拉威尔的想像外，这两部作品都没能对他产生更多的影响，

我们必须承认，是拉威尔独特的创作手法使作品新颖别致。

《吉普赛人》

最后必须提一提《吉普赛人》（Tzigane），1924年它最初是为小提琴与钢琴写作的，同年又改编成了乐团音乐，尽管正如德穆什所说，它算不上一首协奏曲[1]。如果我们从它的最初形式来看这部作品，的确是如此；然而，始终有一些小提琴演奏者试图把这部作品作为一首小型的协奏曲来演奏，正如始终有竖琴演奏家试图把《引子与快板》（Introduction and Allegro）作为七重奏来演奏一样。作为独奏音乐会作品，它是为吉利·达朗依（Jelly d'Aranyi）而不是（像推测的那样）为海伦·茹尔丹－莫兰日写作的。尽管这部作品很短，但它非常有名，以至于它很自然地被更大型的手段所演奏。作为一部音乐作品，它并不完全是一首匈牙利狂想曲。这部作品属于李斯特似的吉普赛音乐传统，但没有更多的人种关系，它甚至还在其中引进了一些

[1] 前引书，第83页。

安达鲁西亚的色彩。不管它是否忠实于那种风格，但它是一部曲调优美的作品，很得小提琴演奏者的青睐。首先，它极难演奏（包括许多几乎无法演奏的泛音），因而使得演奏名家的精湛演奏技巧大放光彩；其次，在现代保留曲目中，此种长度的作品还比较少见。首先必须注意，《吉普赛人》一曲的难度并非完全在技术上。的确，除了泛音外，还有许多双音（double-stopping）和一些非常精致的颤音。由于此乐曲采用了匈牙利舞曲（有些人本希望是恰尔达什舞曲〔czardas〕）的自由进行方式，具有突然的速度变化，如果带着对音乐重音的偏好和感情来演奏这种变化，它们可能是既独特又令演奏者吃力的。

我们知道，拉威尔喜欢大部分节奏鲜明的音乐形式。尽管《吉普赛人》以自由的华彩乐段方式开始（对小提琴的运用，就像在某个管弦乐炫示作品中运用长笛一样），但音乐小节的长度根据“尽可能弱”（esitando）或“渐慢”（rallentando）的指示，以及音乐猛烈的推进，频繁地变化着，造成一种紧张不安的期待。顺便说一句，拉威尔把钢琴与小提琴视为两个根本不相容的乐器，这可能也是他急于把此作改编成管弦乐曲的原因之一。直到 1927 年，他才鼓足勇气为那些通常心满意足

的伙伴们写作完整的奏鸣曲；到此时，他至少暂时告别了从退伍以来就处于的“休闲”时期。如果他还是从前的他，没有受到神经衰弱的折磨，他也许还试图写一首小提琴协奏曲。但他还想继续创作他的歌剧《孩子与魔术》。早在 1918 年，他就与此剧的剧本作者科莱特（Colette）讨论过此剧，最后他设法完成了此剧，但他的信心是如此不足，在创作协奏曲时，任务比他想像的更吃力、更花时间。无疑地，拉威尔深爱音乐创作（1937 年他进入布瓦洛街的诊所，接受那次生死攸关的手术时最大的遗憾是，他觉得仍有许多东西要写），但他确实讨厌把纯粹的愿望当作足够的创作动机。拉威尔是个性情温和的人，他最恨“可恶的忠实，它是冗长而不完美作品的根由”。

改编作品

我们至此所谈到的改编，除了较早改编的夏布里埃的《豪华的小步舞曲》（1918）外，几乎都是拉威尔自己的作品。对前面这首知名度不高的改编曲，我们可说的不多。它只能给拉威尔提出最基本的挑战，因为在钢琴曲《十幅画景》（Dix pièces pittoresques）的全部十曲中，这是最容易配器的一首。也许拉威尔曾在《树荫下》（Sous bois，第四首）或同样晦涩的《即兴曲》（Improvisation，第八首）上下过工夫，而后又放弃了。但《豪华的小步舞曲》——它使人想到萨蒂式的幽默讽刺——是一部十分单调平庸的作品，音乐织体完全非钢琴化，而且没有一丝模拟式改编（parody）的成分。这类作品只适合交给一年级的大学生进行配器训练，以检查他们为自己指定的乐器作曲的能力。开始部分深沉的 g 小调和弦，没有为改编者提供丰富的变化，如果没有第 60 小节精巧别致的大调插段（标有

较前稍慢，极其柔和与优美的），我们肯定会说，这部作品不符合拉威尔高雅的品味。这个插段尽管没有无疑是作曲者魅力之源的艳丽，但却妩媚动人。它也未充分表现出多彩的夏布里埃，但却（和《国王失态》〔Le Roi malgré lui〕一剧中的部分音乐一样）可以引起崇拜者的怀旧之情。拉威尔无疑认为夏布里埃是一位大师，他总是声称自己受大众倾向的阻挠，只好把他写成一个滑稽的家伙。

奇怪的是，在夏布里埃和拉威尔改编的下一部他人之作，即德彪西《钢琴曲》中的《萨拉班德舞曲》之间似乎有一种联系，这种联系与《萨拉班德舞曲》第35～42小节所谓剽窃之处有关。据估计，德彪西从萨蒂那里剽窃了这个模进样式；而据猜测，萨蒂的《萨拉班德舞曲》（1887）又得益于夏布里埃的音乐。事实很难澄清。一方面，德彪西自己在和声方面的胆识早就被音乐学院里的朋友们充分证实了。另一方面，有些小事也许让我们相信：拉威尔对萨蒂《萨拉班德舞曲》的迷恋，足以说明由于德彪西的这部作品与其前辈相似，他才选中它来进行改编。例如，当拉威尔还是音乐学院的学生时，他就在爱米尔·帕沙尔（Emile Pessard）的课上抄写了萨蒂的《萨拉班德舞曲》，这一举动让拉威尔的朋友

们完全看到他对此作是何等痴迷。1910 年 4 月 20 日在 S. M. I 音乐会上，他甚至演奏了《萨拉班德舞曲》中的第二支曲子，试图让更多的人了解“贫才先生”（Monsieur Pauvre）萨蒂的音乐。对于拉威尔－德彪西的关系，我们只能说其最能体现既爱又恨的矛盾心理。在二十世纪的前十年，拉威尔无疑是崇拜德彪西的，甚至到了宽宏大量的地步。当拉威尔着手改编《萨拉班德舞曲》时，德彪西已去世。他们最后的几次见面完全不投机。总的来说，德彪西应对他们友谊的恶化负责。值得称赞的是，拉威尔并未中断对《萨拉班德舞曲》和《舞曲》（Danse，1923 年）的改编工作，后者原名是《斯蒂里安的塔兰泰拉舞曲》（Tarantelle styrienne）。

这两部改编作品都没引起太多的反响，《萨拉班德舞曲》是一部严格的和弦式作品，作品的配器处理采用了最自然的方式。因此惟一的争论点是：德彪西是否会采用与拉威尔完全不同的方式写作这部管弦乐。从表面上看，这种可能性似乎不太大，但利用这个机会强调他们作为管弦乐作曲家的区别是值得的。除了一些真正使人激动的章页（例如《大海》〔La Mer〕一曲最后的场景）外，德彪西追求柔和、流畅的管弦乐组织（tis-

sue)；在此组织中，重点不在旋律线上，而在和弦的纯粹听觉反应上。一个和弦的构造对于德彪西具有独立的细胞结构似的意义。在乐器运用上，他的乐团启用了锣、中国钹和甘美朗乐队（gamelan），即他在 1889 年发现的爪哇乐团的其他异国乐器。拉威尔也运用这些新的辅助乐器，但绝非想以此迷惑听众。例如：他不愿过分使用固定音型作为一种手段，因此他的音乐大多是不平静的，也没有催眠曲的特点。另外这两位作曲家都不能抵御长笛的诱惑，德彪西用它来演奏阿拉伯风格曲，通常不考虑这种乐器旋律平直的特点。一般说来，在德彪西的代表作中，旋律不多。相反地，拉威尔承袭了莫扎特式的传统，相信旋律线具有至高无上的地位。的确，拉威尔经常极其困难地去营造长长的旋律线（他最后几部作品是一小节、一小节地完成的，已无力一气呵成了），但旋律仍是他艺术中起主导作用的方面。当他省却旋律时——如在《波莱罗》中——就连他写作节奏和管弦乐曲的神奇能力也不足以保护他。这个观点至少是可以接受的。

人们猜测，改编《钢琴曲》中的《萨拉班德舞曲》是受了俄国音乐传统的影响，因而音乐色彩亮丽以至鲜艳夺目。这并无不妥之处，我们怀疑德彪西是否能从中

找到什么值得批评的东西。从某种程度来说，改编的作品更好听，如第一小节在原作中，并没有特别好的构思：

谱例 19



不将这部作品变为与其说是“萨拉班德舞曲”不如说是送葬行列曲，就很难完成三连音和弦中必要的连奏。把这个任务交给器乐合奏完成，十分优美的东西就易于保留了。同样地，尽管德彪西关切地允许演奏者以小手法演奏下一小节低声部中的第二个八分音符和弦，把整个乐句交由乐团处理，就排除了如此演奏的必要。

直到1923年，《舞曲》的管弦乐形式才发表。（德彪西早在1890年就创作了此曲，比《钢琴曲》早了整整十年。）罗洛·迈尔斯与爱德华·洛克斯佩塞（Edward Lockspeiser）都证实1923年是第二首德彪西作品改编曲发表的年代，尽管罗兰－曼努埃尔似乎暗示拉威尔早些

年就在改编这两部作品了。也许约伯特出版社以前曾出版过一个有限的版本，如果真有此版本，那也是早在拉威尔把《牧神的午后前奏曲》（Prélude à l'après-midi d'un faune，1910）改编成双钢琴曲的时候，这次改编是作曲家对德彪西的作品所作的惟一一次另一种尝试。的确，第一种解释更可信一些，如果我们记得 1920 ~ 1924 年正是作曲家的创作淡季，在这几年中，他仅以改编了穆索尔斯基（Mussorgsky）《展览会之画》（Pictures form an Exhibition）和自己的作品《吉普赛人》以及《龙萨致其心灵》（Ronsard à son âme）而出名。如果我们排除《萨拉班德舞曲》和《舞曲》也属于这个阶段作品的可能性，拉威尔除了写作《福雷名义摇篮曲》（Berceuse sur le nom de Faurè，一部为小提琴、钢琴而作的应景作品，是献给《音乐杂志》的礼物），他的名下就没有别的作品了。这种情况几乎不太可能，情况显然应该是：在完成《圆舞曲》之后，拉威尔立即把精力投入到可靠的卖文工作。

经拉威尔改编的穆索尔斯基的《展览会之画》仍然是最上乘的卖文作品。它所造成的问题——不论是脱离还是结合原作来看——仍然很多，而且没有解决得使所有音乐家都满意。首先，整个争论的焦点当然在于穆索

尔斯基的这部作品是否需要改变成别的形式。卡什伦·戴尔（Kathleen Dale）肯定地说，原作不是一部好的钢琴曲：

> 这部作品要求演奏者有娴熟的技巧，但钢琴音乐却没给演奏者优美、新颖的感觉。1922 年，由拉威尔改编的管弦乐，在音色方面带来了丰富多彩的变化，这正是原作所欠缺的地方。此部作品现在一般都是以此种更有效的形式进行演奏❶。

今天许多人对这段话的正确性提出质疑，部分是因为现在我们有了更多的机会倾听人们对其钢琴形式的正确演奏。二十世纪六十年代，大批俄国钢琴家涌进伦敦，带去了全新或部分新的演出曲目，我们经常在他们的音乐会上听到的作品，就有《展览会之画》。整体而言，改编这部作品的主要难点在于：这是一部由十个乐章组成的复合作品，每个乐章都确实需要分别对待。维克多·哈特曼（Victor Hartmann）的图画本身就是各自独

---

❶ 《十九世纪的钢琴音乐》（Nineteenth Century Piano Music，伦敦，1953 年）。

立的，作为一个集子没有特别意义，是穆索尔斯基随意选择的，用以赞美他死去的朋友的艺术。这些画的主题以及穆索尔斯基思想的总体性质经常被谈到[1]。并不是所有的图画在风格上都具有俄国特点，但它们的音乐形式当然都出自穆索尔斯基非常俄国化的想像。因此，无论拉威尔觉得其中的几幅画多么具有法国特点，任何要把它们改编成管弦乐的人(《展览会之画》对其他一些音乐家，尤其是亨利·伍德〔Henry Wood〕和利奥波德·斯托科夫斯基〔Leopold Stokowski〕来说，也是一个挑战)都必须首先承认：他们最感兴趣的还是这些乐曲的俄罗斯风格。

最初几幅图画中，有一个明显的俄罗斯风格主线，即“漫步”（Promenade）主题。这个主题经常在 5/4 拍与 6/4 拍间转换，穆索尔斯基用此来表现他在画廊漫步。这个主题明显的俄罗斯特点似乎确定了作品开始部分的音调，正像《基辅大门》强大的类似教会式的主题在结尾处又再一次肯定了这个音调一样。穆索尔斯基处理“漫步”主题的方式是多变的。在开始处，它是用钢

---

[1] 如在 M. D. 卡尔沃科雷西的《穆索尔斯基》（伦敦，1946 年）中，第 172～174 页。

琴的中音区来表现的，给改编者容易改编的错觉，而后主题采用铃样的效果，静静地进行；由于声音太弱，以至于无法用任何常规的方法加以模仿。其间——就在《图伊勒里宫花园》之前——主题又一次在乐器的低音区出现。在《古堡》乐章前，主题的特点容易用乐团成功地加以复制，拉威尔把它交给了法国号，并非常谨慎地过渡给了巴松管、单簧管以及双簧管。总体来看，不能说这个主题的处理总是很让人满意。拉威尔最大的胜利——尽管也有人认为这是他最大的错误——是在主题第一次出现时，高亢的小号声马上抓住了听众的注意力，从法国号、长号、土巴号内部发出的厚重声音使音乐具有典型的俄罗斯洪亮音调❶。这是几个“漫步”乐段中最长的一段，当整个乐团被启用来奏完它时，我们倾向于给拉威尔打满分。在主题第四次出现时，长笛和单簧管没有真正产生所需要的清脆铃声，以至于我们渴慕听到钢琴的声音。

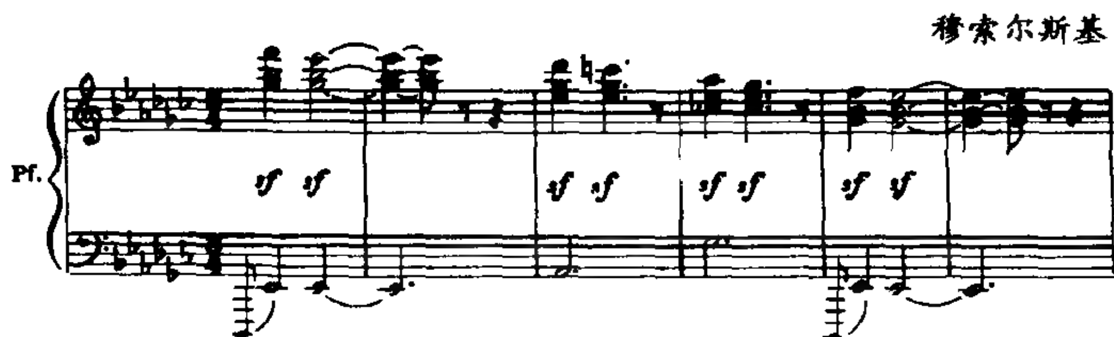
第一幅真实的图画让人想到了拉威尔自己的作品

---

❶ 每个开始音符上的重音符号进一步证实此处用铜管乐器是适宜的。这些音在钢琴上是不能完全实现的，不管这乐器有多大的能量。

《绞刑架》（钢琴套曲《夜之幽灵》中的第二首）。这幅画叫《侏儒》（Gnomus），试图描绘一个奇形怪状的侏儒，以快速抽搐的动作独自颠簸地行进着。这些突然的用力被表现为“一组重复出现的六个八分音符群”，在钢琴上进行得不错——只有一个美中不足之处：它们结束在持续的附点二分音符上，不可避免地造成钢琴声的减弱。在此处，拉威尔的持续音法国号显然具有优势，尤其是当他能用弱音器变化它们的音色后。在第10小节，穆索尔斯基刚好运用了一个强有力的八度跳跃，使音乐变得对他有利。在这点上，拉威尔能尽力做的就是把它交给标有很强的高音木管乐器演奏。声音效果是高亢的，但并不十分刚健。第19～24小节造成更大的难度。下面是穆索尔斯基的原作：

谱例20



在这点上，拉威尔所做的就是把和弦分给各式各样的木管乐器，这些乐器正好包括了全部的木管系列——三支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支巴松管和一支低音巴松管。这次，持续音交给了土巴号演奏。总的来说，拉威尔的技巧可以得分。钢琴的声音刺耳，这部作品不是我们真正称之为钢琴风格的乐曲。另一方面，钢琴演奏多依靠演奏者的素质。如果读谱者在各个分谱中追踪这段乐曲就会发现：穆索尔斯基仅仅是在重复自己，而拉威尔则用中提琴产生了各种精妙的音乐效果。的确，拨弦有助于声音从乐团中脱颖而出，甚至在主题初次出现时，也是这样。稍后，在同一幅图画中（第80及其后的小节），人们不禁感到低音单簧管的颤音要比钢琴低沉的弹奏声悦耳，且不怪诞。

《古堡》（Il vecchio castello）也是一个难评判的作品。钢琴低沉的声音也许打动了一些听众，使其有所感悟；但是拉威尔运用了富有表情的巴松管，才是妙举。最大胆的还是萨克管的运用。比才和皮埃内（Pierné）是最先发现这种乐器潜能的作曲家，但他们运用此乐器的效果，都不如拉威尔的《古堡》。在第30小节，古堡昔日的丰采仿佛又重现，穆索尔斯基进入钢琴丰厚的高中音区，采用了一些优美响亮的八度和弦；而拉威尔则

把旋律交给了加弱音器的第一小提琴。对此幅图画做评判，应不仅阐述个人的喜好。也许从持续音和乐团突然的介入来看，我们必须为拉威尔喝彩；但穆索尔斯基的原作形式似乎很适于乐团演奏，按最初的设想演奏是令人愉快的。

《图伊勒里宫花园》（Tuileries）——几乎总是奏得太快，尽管标有“勿太快的小快板，随想的”——从钢琴演奏者的角度来看，通常被认为是几幅画中作得最好的一首曲子；至少从乐谱上看，它与传统的钢琴曲非常相似。乐曲丰富的十六分音符断奏在钢琴上盘桓；低音部分（没有断奏符号）的反向进行，在钢琴上也比拉威尔的单簧管动听。但管弦乐改编者也并非毫无建树。第23小节长笛和第一小提琴的重叠加强了旋律线的力度，使乐曲清晰明了，并使伴奏的弦乐器纵情使用三音甚至四音。三、四小节后，长笛与单簧管间类似的重叠同样使旋律稳定，并可能更清晰。因为这是比较棘手的一段乐曲，钢琴演奏者必须用沉着冷静、完美无瑕的演奏才能最大限度地摆脱原作中的难点。最后特有的奇妙和弦——由紧密的竖琴音符和更宽广的弦乐拨奏所组成——保留了拉威尔独特的创作风格。

对作为钢琴独奏曲的《波兰牛车》（Bydlo）具有影

响的是几乎必然令人烦恼的左手低音和弦。在现代钢琴上，这些和弦达到了最低的八度。人们公认的一个事实是：除非钢琴低音的音质很高，否则很难在这个音区区分大和弦与小和弦，尤其是当和弦像穆索尔斯基这首曲子中密集的八度块状和弦，其上还要逐渐引进附加的同音成分时。如在头 16 小节后，音乐织体是如此密集，只有最敏锐的耳朵才能分清这一大堆音。当音乐意在描写波兰牛车隆隆行进和最后消失时，所有这些无区别的声音都用于强调车轮厚重、不悦耳的压磨声，以及最后宁静代替了喧闹。穆索尔斯基的这幅图画首先是印象主义的，拉威尔没有认识到这一点，他的处理方法是比较写实的。当牛车消失时，拉威尔尽力用柔和的、加弱音器的大提琴和低音提琴模进来表现。这一次，钢琴的音量越奏越轻，非常有利于他音乐的处理。

穆索尔斯基的音乐优势在下一首《未出壳小鸡的舞蹈》（Ballet des poussins dans leurs coques）的完全不同的乐曲形式中。这个乐章中的大量颤音给谙熟此种钢琴手法的演奏者提供了绝好的机会。开头部分非常适合指法的运用，正如圣－桑作品中的某些乐段。的确，把此乐曲与其他钢琴作曲者的作品进行比较，我们最有可能会想到普朗克的作品，如《动作灵活的老人》（L'alerte

vieillesse）中的几小节音乐，在灵活运用前面带有短倚音（acciaccatura）的重音方面几乎是相同的。拉威尔把此类小节交给长笛（在某一个点上标有“齿震音”〔tremolo dental〕），但效果并不十分突出。至于其他独到的努力 拉威尔一直采用小鼓——此乐器在整个作品中表现突出。但此举至多可以被视为加强节奏感的一种尝试，但在此处的节奏，几乎不用强调。在这幅画临近结尾时，穆索尔斯基让钢琴弹奏徐徐上升的八分音符，这些音符留给为之创作的乐器比较。拉威尔通过管弦器表现的这组音，相比显得明显乏力。这首曲子尽管与这组画中的其他一两首曲子相比无足轻重，但有助于证明这部作品是钢琴传统曲目中的一部。

对这组作品中的下一首乐曲，人们很难有相同的看法。这首曲子一般称为《沙米尔·戈登伯克与施缪勒》（Samuel Goldenberg and Schmuyle，又译《两个波兰犹太人，一穷一富》），内容涉及的是两个一穷一富的犹太人间的对话。音调是悲－喜剧式的，就像今天我们周围存在的美国－犹太教义的音调。在这种情况下，施缪勒代表着冷酷社会和偏见的受害者——用比洛斯（Bellows）与马拉木德（Malamuds）的话说就是“schmiel”（有容易上当受骗的意思）。在为小号写作的

一段著名乐曲中，拉威尔很好地表现了他的反复唠叨声（拉威尔尽管不是犹太人，但曾说过他乐于出生在这个种族）：

谱例 21



穆索尔斯基的钢琴曲自然根本不能与此相比，反复的音符显然很难在钢琴上表现，且也不总是它的特长。有点讽刺意味的是：拉威尔自己决定在《斯卡博》（Scarbo，钢琴套曲《夜之幽灵》中的第三首）中把这个反复的音符用到几乎是前所未有的地步；但他在这首较后期的乐曲中，对小号三吐（triple-tonguing）手法的运用，至少在表现洋洋自得的情绪方面是成功的。戈登伯克这位富裕的犹太人，是由豪华整齐的弦乐器组来表现的，借助于小提琴音色丰满的 G 弦来表现富裕。这段乐曲整个成为具有丰富想像力的管弦乐总谱的实例。读谱的人尤其注意后边的小号八度重叠，它象征着施缪勒越发的唠

叨不休。

而《利莫日市场》（Limoges – Le Marché）开头的断奏三度和急驰旋律，使得它的在钢琴上的表现要比弦乐器来得辉煌。它的副标题“市场”让人误解；这首曲子表现的并不是小贩的叫卖声、货车的隆隆行进声以及硬币的声音，而是女贩们的争吵声。这支标为“活泼的小快板，总是诙谐地”的曲子轻松愉快，又十分有趣。它的管弦乐改编曲可谈的东西不多。拉威尔繁多的管弦乐配器，似乎不太必要地夸大了各种声响。他决意用一整组打击乐器（包括三角铁、小鼓、钹和钟琴）似乎有些过头了。并非他不能很好地运用这些辅助手段——他很少不能实现这些效果——而是因为他显然过分强调了改编者的角色。可能拉威尔的《利莫日市场》比穆索尔斯基的钢琴曲更像是音乐上的市场；但写作此乐曲的是穆索尔斯基，而且他的创作目的是写实的，而不是抽象的。我们怀疑：穆索尔斯基是否愿意听到他简单的钢琴旋律被长号这样本来已经很有力的乐器上厚重的八度音重叠或分部中提琴上模糊不清的 *ff* 刮擦声来代替（例如在第 25 小节）。“较前稍慢”的尾声，也是对穆索尔斯基构思巧妙的钢琴原作的另一种根本的背弃。乐曲用李斯特的方式加速走向第八幅画——《墓窟》，可以说

毫无间断地进入了第八支曲子。全曲的这一部分，两种形式都写得很好，速度慢慢增长，音高突然降至几个八度下的降 B，可能是表现墓窟突然可怕地出现在面前。在拉威尔方面，《利莫日市场》一曲中最好的努力是放在不可捉摸的木管乐器写作上，一件乐器从另一件乐器中捡起了一小段音乐。偶尔他也从其喜爱的大二度音程中，聪明地提取一个矛盾甜美的声音。

《墓窟》（Catacombae）若只从它过多的长音来看，其本身就无可争议地超出了钢琴的能力范围。也许是为了突出这部作品令人毛骨悚然的气氛，拉威尔总的来说没考虑弦乐器，而是以略带神秘的手法，组成了一个阴森的铜管乐合奏。这部作品属拉威尔比较有灵感的作品之列。由于下一支乐曲《用死者的语言与死者谈话》（Cum mortuis in lingua mortua）中继续与死人打交道，最好把这两支曲子放在一起分析。穆索尔斯基又回到了稍稍变化了形式的“漫步”主题，同时用达到钢琴高音升 F 的尖声震音伴奏来表现恐怖。拉威尔把这个主题交给了两支双簧管和一支英国管“富有表情地”进行演奏，并达到突出此主题的效果。同时，他让第一小提琴演奏震音效果。在作品稍后，当“漫步”的主题在钢琴低音八度上响起时，拉威尔转而使用声音不太响亮的低音单

簧管、巴松管和低音巴松管。我们不能不感到在这幅奇怪的画面中，两位作曲家都没有完全成功。在任何音乐环境中，震音都让人感到不太有感染力。

节奏强烈的《鸡脚上的茅屋》（Baba Yaga）与上一乐章形成了鲜明的对照。这支标有“活泼的快板，十分强烈（♩ = 120）”的乐曲，声音既大又恐怖。重音不时地出现，力度在 *ff* 与 *f* 间变化。依钢琴家们看来，它几乎与最后一幅图画一样难奏，也容易出错。其跨度大、力量强的跳跃，极度的变化莫测。没有多少钢琴演奏名家能正确地把握这支曲子。中间部分独立的八分音符和弦代替了右手各种高超的技巧，似乎稍容易演奏。但作品进而以某种看似很难的低八度速奏以及巴拉基列夫似的匆忙尾声作为结束。在这部分，拉威尔依靠开头的“蛙跳”（leapfrog）风格已无济于事，只得把音乐全部交给一堆数目庞大的乐器，使音乐具有威力。但下面部分的铜管和弦较有效力，尤其是因为拉威尔继续最大限度地使用木管与低音弦乐器来支持它们。在组成这支较长乐曲的一小部分“活泼的行板”中，钢琴精巧的固定音型法用长笛进行了重复，而两支巴松管和一支低音巴松管则清楚地演奏了基础部的旋律。更多的震音手法，又把听众带回到原来力度的开头主题上。通过在小

鼓以及全部打击乐器上的用力滚奏，造成了主题的另一个高潮。

整部作品构思巧妙的结束乐曲《基辅大门》（The Great Gate of Kiev）过于宏大，以至于除了几处非常用力写作之处外，很难在钢琴上产生要求的效果。如：开头的和弦就是为了在钢琴上产生最响亮的效果，但从某种特点来看，它们全部都更适合管弦乐团。反复时，穆索尔斯基不得不把标有“有力的”（energico）八度急奏加进右手的弹奏。以很大的力度，从钢琴最高的G音八度一直到最低的D音八度，穿过了声音高亢的主要主题，给十之八九的一流钢琴家造成麻烦。也许他们会采用谨慎的态度，从而避免错误，但需要全力演奏音乐以便为整部作品形成一个声音响亮的结束部。的确，随着作品缓慢庄重地走向尾声，穆索尔斯基不得不转而求助于越来越多的音型法。在第89小节，我们感到右手仅用于典型的临时性装饰技巧，这种现象我们在前期印象派（肖松和玛格纳尔〔Magnard〕）的曲作中就有所发现。拉威尔完美的弦乐渐强，有力的定音鼓滚奏产生了某种更激动人心的因素。到最后，在标有“逐渐减慢”的乐段，除了运用十足的夸张，两位作曲家都没有真正取得成功。但原因在音乐本身，而不在

于发展手段。

有关《展览会之画》就说到此了。如同《库普兰之墓》一样，大多数人认为其管弦乐与钢琴曲形式，都是经得起时间考验的。有的观众始终喜欢拉威尔的改编，而另一些人却为它惋惜。它最大的价值在于开了本世纪严肃乐曲改编的先河。

拉威尔剩下的改编曲很少，且无足轻重——《霍宛斯基之乱》（Khovanshchina）的几部分（1913），萨蒂的《星之子前奏曲》（Prélude du Fils des Étoiles，1913），肖邦的一首夜曲、一首练习曲、一首圆舞曲（1914）以及舒曼的《狂欢节》（Carnaval，1914）。它们全都未发表——这也表明它们不太重要，称不上管弦乐的保留节目。甚至更简单的说，肖邦、舒曼是杰出的钢琴家，对他们作品进行改编只会损害其作品。作为练习，他们的作品也能向管弦乐教授提供有价值的材料，如果这样做只是为了向其学生表明管弦乐的局限性；然作为潜在的优秀作品，他们不可能有发挥能力的机会。根据肖邦圆舞曲、马祖卡和夜曲改编的芭蕾舞剧《仙女们》（Sylphides）的多种配器形式，正好是惟一为戏剧目的改编的作品，很少在肖邦音乐的爱好者中获得赞许。萨蒂知名度小的作品——为约瑟夫·贝拉当（Joseph

Péladan）《蔷薇十字会》（Rose-Croix）所做的宗教仪式音乐——相反地，比他“咖啡音乐会”的圆舞曲以及模拟式改编曲（parody）具有较少的钢琴技巧。然而作为宗教音乐，它应该改编成管风琴而不是管弦乐曲，它的作用是专门的。无论如何，我们不认为这部作品适合拉威尔丰富的配器处理方法。既然有改编的萨蒂作品系列，也正好一些有胆识的出版商愿意看看这种形式。

拉威尔在进行又一次可敬的乐曲改编中，以及在证明可以用完美的手法进行这项工作时，给所有感到自己局限于某种乐器特性、想脱离此乐器适用定义的音乐家启发。有人说：“纯”（pure）音乐是一个嫁接的杂种，所有优秀作曲家的创作都超出了某种乐器一般的实践经验。这个观点绝对符合肖邦、李斯特、舒曼的创作活动。如果我们把乐团也作为某种特殊的乐器，也许，马勒与柏辽兹也是如此。我们要感谢拉威尔为确定音乐是如何从其构思的努力中获取价值的，作出了认真努力，我们还要感谢拉威尔教育了我们：同一首音乐，按照其选择的表现方式，有时可能引起不同的感觉，激发不同的见解。